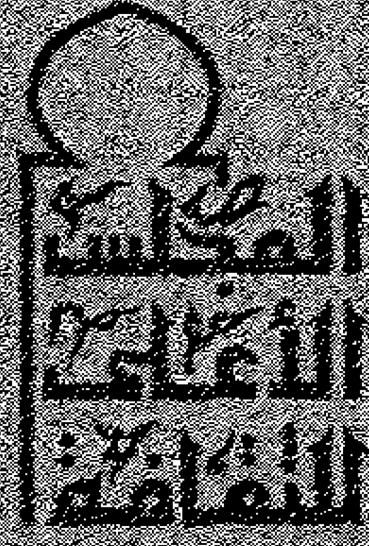
سلسلة أبحاث المؤتمرات / ١٠

المأثورات الشعبية في ١٠٠ عام

الجزء الثاني



المجلس الأعلى للثقافة



سلسلة أبحاث المؤتمرات

إشراف

أ.د. جابر عصفور

أبحاث مؤتمر

المأثورات الشعبية فى ١٠٠ عام

الجزء الثانى

١٤ - ١٨ يناير ٢٠٠١

المجلس الأعلى للثقافة
أبحاث المؤتمرات

المأثورات الشعبية في عام

الجزء الثانى

المجلس الأعلى للثقافة
٢٠٠٢

المجلس الأعلى للثقافة

اسم الكتاب : المـأثورات الشعبية فى مائة عام
اسم المؤلف : أبحاث المؤتمرات
الطـبـعـــة : الأولى - القاهرة ٢٠٠٢م .

شارع الجبلاية بالأوبرا - الجزيرة - القاهرة ت ٧٣٥٢٣٩٦ فاكس ٧٣٥٨٠٨٤

El Gabalaya St., Opera House, El Gezira, Cairo

Tel : 7352396 **Fax :** 7358084 **E. Mail :** asfour @ onebox. com

فهرس

الجزء الثاني

المأثورات الشعبية فى العراق

زهير العطية

الفصل الأول

توطئة فى الظروف المؤثرة على الاهتمام بالفولكلور

عندما تلقيت الدعوة الكريمة للكتابة حول "حركة الاهتمام بالمأثورات الشعبية فى مائة عام" تبادر إلى ذهنى منذ الوهلة الأولى ضرورة التحرى عن المحاور الأساسية (الاستراتيجية) ، التى تؤثر فى جوهر حركة الفولكلور وتجعله يسير بهذا الاتجاه أو ذلك وبهذه الروحيـة أو تلك ، بقوة أو ضعف ، سواء كانت مستمدة من صميم المجتمع أو من خارجه . إن المحاور التى فعلت مفعولها خلال المائة عام الماضية وأعطت حصيلتها بما نشاهده من سمات ووقائع لطابع الحركة الفولكلورية فى البلاد العربية اليوم ، هى ذاتها التى ستقرر طبيعة توجه الحركة الفولكلورية مستقبلاً ، أوجزها بما يلى :

أ - محاور فى إطار المجتمع أو البلد نفسه

١ - البيئة الطبيعية والبعد الجغرافى ، وعلاقة البداوة بالحضر ، والريف بالمدينة ... إلخ .

٢ - القوانين المعتمدة والعادات والتقاليد ، مدى صراحتها أو توافقها مع الانفتاح الموضوعى والعلمى .

٣ - طبيعة القيم الاجتماعية ومدى هيمنة الروح على المادة ، أو العقل على العاطفة ، والعكس بالعكس .

٤ – عمق الخلفية الحضارية وتواصلها ، ومواقع السلطة السياسية ، وصلتها بمجالات وإمكانيات الإبداع فى المجال الثقافى عموماً والفولكلورى على وجه الخصوص .

٥ – مستوى الثروات العامة للبلد والموارد الخاصة بالأفراد ، ومستوى الوعى الثقافى العام ، وابعاد التطور التكنولوچى .

ب - صلة المجتمع أو البلد بالمحيط الخارجى

١ – مستوى المقارنة بين فعالية التبادل الحضارى المجدى ، وطأة الهيمنة الخارجية وأثرهما على وضوح الهوية الوطنية أو المحلية ، فى الماضى والحاضر .

٢ – طبيعة القنوات والمنافذ التى تعتمدها المجتمعات النامية أو الصغيرة فى تنشيط خصوصيتها الإيجابية وبث الروح التراثية الشعبية المتجددة فى وجه الضغوط المعاصرة ، خاصة الوافدة من مصادر القوى الكبرى تحت غطاء مختلف الشعارات .

وقفة للمقارنة فى أثر المحاور

من الطبيعى أن يكون هناك اختلاف أو تفاوت فى طابع وحركة الفولكلور بين بعض البلدان العربية ، وذلك وفق التأثيرات التى يتسبب بها تفاوت ثقل المحاور آنفة الذكر بين بلد عربى وآخر : لذا فإن العناية بدراسة هذه المحاور ستحقق جدواها عند النظر فى هدف هذا المؤتمر الوارد ضمن الفقرة "خامساً" المتعلقة بصون وحماية المأثورات الشعبية العربية مستقبلاً .

لقد أسعفنى الحظ أن دعيت إلى تونس قبل بضعة أسابيع (وبعد استلامى دعوة مؤتمركم الموقر) فانتهزت الفرصة للالتقاء ببعض المختصين فى التراث الشعبى لإجراء مقارنة بين جذور نمو الحركة الفولكلورية فى تونس وفى العراق ، وقد أعجبت بتحليلات أحد السادة البارزين فى هذا الموضوع ، هو الأستاذ منصف محلة نائب مدير متحف العادات والتقاليد الشعبية ، والذى أثنى الأستاذ الدكتور محمد حسين فنظر على خبراته .

أفاد الأستاذ منصف بأن السلطات الفرنسية باشرت فى مطلع الأربعينيات من القرن العشرين بجمع بعض الصناعات الشعبية قوامها الزرارى (البسط أو الكليم) والفخار والنحاسيات ، إلا أن السلطة المحلية المتمثلة بالباى والعائلة الحسينية قد قامت برعاية نتاجات الحرفيين ذات المساس بالأبنية التقليدية لفائدتها الاستخدامية بالنسبة للعهد القائم وحققت شيئًا ملموسًا . إن العناية فى تونس لم تتجه إلى أوسع من ذلك ، من حيث الدراسات الميدانية والتوثيقية فى المجالات الشفاهية والأدبية والغنائية والعادات والتقاليد ، بل بالعكس فإن الجو الثقافى العام كان يرزح تحت وطأة العداء الثقافى الفرنسي لها ، حتى كان الاستقلال عام ١٩٥٦ عندما قامت وزارة الثقافة باستحداث مصلحة الشعر الشعبى ، وبدأ التخطيط لإقامة متاحف للتراث الشعبى (انتهى كلام الأستاذ منصف) .

سنرى الفارق عندما نستعرض الحال فى العراق ؛ فالاستعمار البريطانى لم يكن استعمارًا ثقافيًا إيجابيًا - فاكتفى بالعمل على الحد من التيار الثقافى العثمانى التقليدى المحافظ بدعم الاهتمامات ونشر البحوث المحلية ذات المسحة الأوروبية الحديثة وهيأ الظروف لإصدار مجلة متينة هى "لغة العرب" كان لولبها الأب "انستاس مارى الكرملى" وقد نجح فى حث كتابا مرموقين للنشر حول مواضيع منها تراثية شعبية راقية خاصة المتعلقة باللغة والشعر الشعبى والأمثال والأزياء الشعبية ... إلخ ، وذلك منذ عددها الأول الذى صدر عام ١٩١١ .

الفارق الثانى هو ، فى حين توفرت لتونس سلطة محلية ترعى الفولكلور فإن السلطة العثمانية كانت الوحيدة بالميدان وبشكل مركزى ؛ فلم تكن هناك إسهامات لمؤسسات محلية عامة فى هذا المجال ، هذه الأمثلة توضح لنا تفاوت أثر محور السلطة المشار إليها فى الفقرة (٤) من أ ، والفقرة (١) من ب .

مرحلة الريادة والتمهيد والواقع

البداية

يمثل العقدين القائمين بين سنتى ١٩٠٠ و ١٩٢١ الفترة الفاصلة بين بداية القرن العشرين وبداية الحكم العربى فى العراق (وإن كان بشكل غير متكامل) ، وتتصف بوجود سلطتين غريبتين تتنافسان للهيمنة على التوجيهات الثقافية لدى المواطنين العراقيين - السلطة العثمانية الإمبراطورية ، والنفوذ البريطانى . وإذ كانت بريطانية مهتمة على وجه الخصوص بالآثار العراقية منذ أواسط القرن التاسع عشر ، إلا أنها بدأت تولى عناية خاصة لإشاعة الثقافة الأوروبية ومنها الفولكلور منذ بداية القرن العشرين ، وقد لقى ذلك وقعاً حسناً لدى عدد من المفكرين العراقيين الذين وجدوا فيها بديلاً للنمط التقليدى المحافظ الذى تدعمه السلطة العثمانية .

وقبل أن نتحدث بالتفصيل عن دور العنصر العراقى ، تجدر الإشارة إلى النشاط المبكر لبعض الشخصيات البريطانية فى التنبية إلى العلم الجديد ، ولو أحياناً بشكل غير مباشر ، ومن هؤلاء المس بيل التى تولت فيما بعد منصب المستشار السياسى للحاكم البريطانى على العراق ، ومسز درور (فيما بعد ليدى درور) التى دونت الحكاية الشعبية وأصدرت كتاباً حولها عام ١٩٢١ قبل إعلان الحكم الوطنى بقليل .

فى عام ١٩١١ صدر العدد الأول من مجلة "لغة العرب" ، وكان رئيس تحريرها شخصية موصلية عراقية هو الأب انستاس الكرملى ، وهو بحكم ثقافته الحديثة التى حصل عليها خلال مكوثه فترة فى أوروبا وصلته بالمستشرق ماسينيون الذى شجعه للعودة للعراق والقيام بدور فعال فى مجال الثقافة العراقية ، قد عمل على كسب عدد كبير من المفكرين العراقيين المنتجين آنذاك ونشر نتاجاتهم بشكل منتظم ، وقد حظيت المواضيع الفولكلورية بحيز جيد خاصة ، وأن الأب انستاس كان نفسه معنياً بالفولكلور ووضع مخطوطاً حول "أمثال العوام فى مدينة السلام" .

هنـاك ظـاهرة عامة سـادت جهود الباحثين ، فإن الواحد منهم عادةً ما يركز على جانب معـين من متطلبات العمـل الفولكلورى ؛ فإما يكون على صعيد الجمع وإما على صعيد التحليل الشامل ، ولم يبدأ استكمال المراحل المعروفة وهى الجمع والتصنيف ثم الدراسة إلا فى الستينات من القرن العشرن .

مواضيع الفولكلور ورواده

بدأ الاهتمام بحركة الفولكلور العراقية يأخذ طابعًا وطنيًا ، بعد انتهاء مرحلة البداية الأولى المتمثلة بالعقدين الأولين من القرن العشرين آنفتى الذكر ، وأصبحت الريادة بيد المفكرين العراقيين، وكانوا فريقين: الأول من المتلمذين فى الأوساط الدينية ، والفريق الثانى ممن كان لهم الحظ فى الدراسة فى المؤسسات الدراسية الحديثة سواء فى العراق أو خارجه ، أما المواضيع فقد اتخذت الطابع العام الذى يهم المثقفين فى ذلك العصر ، وهى الأدب واللغة والأمثال والعادات والتقاليد والعشائر والطوائف الدينية ، يلى ذلك بالأهمية شؤون العمارة والحرف والأزياء ، ولاعطاء فكرة موجزة حول ماتقدم ، فيما يلى استعراضًا سريعًا لبعض المواضيع وأسماء كتابها ، والتى نشرت فى مجلة "لغة العرب" انفة الذكر لفترات صدورها من ١٩١١ لغاية ١٩٣١* .

نظرة عامة فى لغة بغداد العامية	– رزوق عيسى
أعراب الشرارات : طعامهم حيواناتهم لباسهم	– ؟
الأمثال العامية فى ديار العراق	– من قلم مرج
نظرة فى العادات	– محمد باقر الشبيبى
السفن فى العراق	– كاظم الدجيلى
نبذة من عادات العراقيين المسلمين	– إبراهيم حلمى
المرصاع أو الدوامة	– حنا ميخائيل رسام
الضرب على النحاس فى إبان الخسوف	– لعراقى
عمل الطاباق فى العراق	– للأديب أ.ب
خرافات عوام بغداد	– مسلم بغدادى
الزواج عند يهود العراق	– رؤوف عيسى
الأمثال الكردية	– شكرى فضلى
الألفاظ الأرمية فى اللغة العامية العراقية	– يوسف غنيمة
الكبائش أو الجبايش	– عبد الرازق الحسنى

* فهارس لغة العرب – إعداد حكمت توماشى – وزارة الإعلام – ١٩٧٢ .

مغاور الجن	– عبد الرازق الحسنى
الأمثال العامية البغدادية	– عبد اللطيف ثنيان
الثياب الإفرنجية فى العراق	– دير نرسيس صائغيان
الدرويش	– أحمد حامد الصراف
الأغانى الفراتية	– عبد المولى الطريحى
من تقويم ومواسم عشائر بطائح الغراف	– رشيد الشعرباف
اللغة العراقية العامية	– مصطفى جواد
الأمثال العامية البغدادية	– انستاس الكرملى
صيد السمك فى العراق	– انستاس الكرملى
الكوفية أو الكفية وأنواعها واستعمالاتها	– انستاس الكرملى

يمكن القول إن هذا العرض قد تناول أسماء عدد كبير من الرواد لفترة الثلاث عقود الأولى من القرن ، ولكن ليس باستطاعتى فى هذه المرحلة أن أعتبر العرض كاملاً . خاصة وأن بعض الرواد قد تداخلت مرحلتهم بين تلك الفترة والفترة اللاحقة ، وقبل أن انتقل من ذلك أرجو أن أشير إلى كتاب هام صدر سنة ١٩٣٢ عن وزارة المعارف لتدريس الجغرافية لطلبة المدارس المتوسطة بعنوان "جغرافية العراق" تأليف العميد طه الهاشمى ، الذى سبق وإن كان مشرفًا على دراسة الأمير غازى الذى تولى العرش سنة ١٩٣٣ ، فقد تضمن مواداً وصوراً عن الأزياء العراقية وأنماط المساكن وطرق المعيشة والمعتقدات القومية والدينية وعادات أهل الريف والأهوار والبادية والجبال وفصلاً خاصًا بعنوان "الصنعة فى العراق" تناول فيه وبالصور الحرف الشعبية ، وبهذا فمن الممكن القول بأن هذا المطبوع يمثل أول اتجاه رسمى يجسد الدعوة للاهتمام بالفولكلور وفى مرحلة مبكرة من دراسة الطلبة .

وإذ نحن ننتهى من مرحلة الرواد أو الرعيل الأول ، يجدر القول بأن هناك فجوة زمنية كبيرة بين هذه المرحلة ومرحلة الرعيل الثانى الذى تبلور نشاطه فى مطلع الستينيات ، إلا أن الشيخ جلال الحنفى يشكل ظاهرة فريدة فهو الوحيد من بين الباحثين البارزين الذى يوصل بين الرعيلين ، فيما يلى أسماء عدد من الباحثين

البارزين من رجالات الرعيل الثانى وهم الأساتذة الأفاضل : عبد الحميد العلوجى ، لطفى الخورى ، عبد الرحمن التكريتى ، محمود العبطة ، د. أكرم فاضل ، عامر رشيد السامرائى ، شاكر صابر الضابط ، إبراهيم الداقوقى ، جميل الجبورى ، عبد الكريم العلاف ، عبد اللطيف الدليشى ، باسم عبد الحميد حمودى ، عزيز جاسم الحجية ، عبود الشالجى ، حازم البكرى ، ناجى على محفوظ .

وعلى أكتاف هؤلاء الأفاضل ومن شاركهم أو التحق بهم ، استمرت حركة الاهتمام بالفولكلور العراقى ، وسيتضح لنا فى فصل قادم هذا الدور عند استعراض المؤسسات الرسمية التى تشكلت لرعاية هذه الحركة منذ نهاية الخمسينات وثبوت أركانها فى نهاية الستينات .

الفصل الثانى

الدراسات المنجزة حول المأثورات الشعبية

يبدو من سياق البحث أن الاهتمام بحركة الفولكلور فى العراق قد مرت بمرحلتها الأولى معتمدة على الأسلوب الشائع آنئذ فى الدراسة ، وهو الاعتماد على المراجع وجمع المادة الفولكلورية والانتقال مباشرة إلى مرحلة التحليل والتعليق ، وقد استمرت هذه الظاهرة بشكلها العام فى السنوات اللاحقة أى المرحلة الأخيرة الممتدة لنهاية القرن ، وأن حصة الدراسات المعتمدة على تسلسل عملية الجمع ثم التصنيف والدراسة والاستلهام هى أقل من غيرها ، عدا ما يتعلق بأمور اللغة والأمثال فهى فى منهجيتها أكثر استكمالاً .

أمامنا نوعان من الدراسات : أولهما ماهو منشور فى المجلات ويكاد معظمها يكون أقرب إلى المقالة ، وثانيهما المؤلفات حيث نراها عادة أكثر عمقًا وعلمية خاصة تلك الموسومة بالموسوعات التى استغرقت كتابتها السنوات الطوال من الجهد والمواكبة ، مثال على ذلك ما قدمه الشيخ جلال الحنفى : معجم اللغة العامية البغدادية ، والأستاذ عبد الرحمن التكريتى بموسوعته جمهرة الأمثال البغدادية ، وعبود الشالجى فى موسوعة الكنايات العامية البغدادية ، إلا أن هذه الصفة لا تمتد إلى المجلدات السبع التى أصدرها الأستاذ عزيز جاسم الحجية خلال الفترة من ١٩٦٥ إلى عام ٢٠٠٠ بعنوان "بغداديات" ، إذ تضمنت عرضًا شاملاً لمختلف أنوا ع الفولكلور مما لم يتح الفرصة لتطبيق الأسلوب الأكاديمى فى البحث .

لقد قامت بعض الجهات الرسمية ومنها المركز الفولكلورى فى وزارة الإعلام ومديرية التراث فى الهيئة العامة للآثار والتراث بمحاولات لجمع نماذج الحرف التقليدية ، إلا أن الانتقال إلى التصنيف والدراسة الأكاديمية كان محدوداً نسبيًا ، مع هذا فقد نجحت وزارة الاعلام فى حينه بالتعاون مع عدد من الباحثين الجامعيين من إصدار دراسات يعول عليها ، أنكر على سبيل المثال كتاب حياكة البسط فى الناصرية والغراف لماجد النجار (صدر عام ١٩٧٢) .

فى المجلات

تناولت الصحافة والمجلات العراقية مواضيع الفولكلور طوال فترات صدورها بشكل مبسط واخبارى ، وقد صدرت مجلة بامتياز شخصى فى

الأول من أيلول (سبتمبر) ١٩٦١ باسم "التراث الشعبي" وهي أول مجلة تخصصية عراقية في مجال الفولكلور فكانت الفرصة الأولى المنتظمة لنشر الدراسات الفولكلورية وقد أعيد صدورها بعد انقطاع لها سبعة اعداد ثم توقفت ، وفي سنة ١٩٦٨ أعيد إصدارها للمرة الثالثة ، وكان صاحب الامتياز لطفي الخوري ، وصدر منها ثلاثة أعداد وتوقفت لظروف مالية . أثر ذلك قررت وزارة الإعلام العراقية (الثقافة والإعلام حاليًا) التكفل باصدارها ، وصدر العدد الأول بحلة جديدة في أيلول ١٩٦٩ ، وكان رئيس تحريها لفترة طويلة المرحوم لطفي الخوري .

أصدر مركز التوثيق الإعلامي لدول الخليج العربية ومقره بغداد وذلك عام ١٩٨٤ "كشاف مجلة التراث الشعبي" للسنوات ١٩٦٩-١٩٨٢ ، وهو بحق يعد مرجعًا رصينًا لمعرفة الدراسات المنشورة حول المأثورات الشعبية بأنواعها المختلفة ، ولايسع المجال للاستطراد بالسرد فالدراسات كثيرة جداً واقترح الرجوع للكشاف نفسه .

المؤلفات

وجدت من المناسب لإعطاء فكرة عامة عن الموضوع أن أستعين بإدراج عناوين مؤلفات هامة نسبيًا مع ذكر اسم المؤلف وتاريخ الصدور ، عسى أن يساعد ذلك الباحث في الخروج ببعض الاستنتاجات ، علمًا بأني سأدرجها حسب التسلسل التاريخي لصدورها :

١ الألعاب الشعبية لفتيان العراق – عبد الستار القرغولي – مطبعة دنكور – بغداد – ١٩٣٥

٢ الأدب الشعبي – خليل رشيد – مطبعة الإدارة المحلية – العمارة – ١٩٥٨

٣ المدخل إلى الفولكلور العراقي – عبد الحميد العلوجي ونوري الراوي – بغداد – ١٩٦٢

٤ الأمثال البغدادية – الشيخ جلال الحنفي – مطبعة أسعد – بغداد – ١٩٦٢

٥ المقامات (أدب – تاريخ – فن – فكاهة) شعوبي إبراهيم خليل – بغداد – ١٩٦٣

٦ الفولكلور في بغداد – محمود العبطة المحامي – بغداد – ١٩٦٣

٧ الموال البغدادي – عبد الكريم العلاف – منشورات المكتبة الأهلية – بغداد – ١٩٦٤

٨ من الشعر العامي (المذيل) – الحاج هاشم محمد الرجب – بغداد – ١٩٦٤

٩ الأيمان البغدادية – الشيخ جلال الحنفي – مكتبة النهضة – بغداد – ١٩٦٤
١٠ بغداديات (في العادات والتقاليد) – عزيز جاسم الحجية – بغداد – ١٩٦٦
١١ الأمثال البغدادية المقارنة – عبد الرحمن التكريتي – بغداد – ١٩٦٧
١٢ صور من حياتنا الشعبية – طلال سالم الحديثي – بغداد – ١٩٦٨
١٣ الكتابات العامية في سامراء – يونس الشيخ إبراهيم السامرائي – بغداد – ١٩٦٨
١٤ التراث الشعبي – عودة محمد عودة – مطبعة الغري الحديثة – النجف الأشرف – ١٩٦٩
١٥ العادات والتقاليد العامية في سامراء – يونس إبراهيم السامرائي – ١٩٦٩
١٦ ديوان الأشعار الشعبية – الحاج عباس الحاج هجيج – ١٩٧٠
١٧ لكل مثل شعبي معنى – عباس مراد – مكتبة المثنى في الكوفة – ١٩٧١
١٨ دراسات في الألفاظ العامية الموصلية – د. حازم البكري – ١٩٧٢
١٩ من التراث الشعبي في العراق – طلال سالم الحديثي – ١٩٧٢
٢٠ دليل العمل الميداني في المأثورات الشعبية – وزارة الإعلام العراقية – ١٩٧٣
٢١ تقاليد الزواج في الموصل – سعيد الديوه جي – ١٩٧٥
٢٢ الفنون الشعرية غير المعربة (الموال) – د. رضا محسن حمود – ١٩٧٦
٢٣ ساعات بين التراث والمعاصرة – عبد الجبار داود البصري – ١٩٧٨
٢٤ الفن الغنائي في الخليج العربي – عبد الأمير جعفر – ١٩٧٩
٢٥ في علم التراث الشعبي – لطفي الخوري – ١٩٧٩
٢٦ موسوعة الكنايات العامية البغدادية – عبود الشالجي – ١٩٨٠
٢٧ أثر التراث الشعبي في الرواية العراقية الحديثة – صبري مسلم حمادي – ١٩٨٠
٢٨ الفنانون الشعبيون في المجتمع العربي الخليجي – د. طارق حسون فريد – ١٩٨٥
٢٩ صور بغدادية – كمال لطيف سالم – مكتبة النهضة – بغداد – ١٩٨٥
٣٠ أبحاث في التراث الشعبي – ١٩٨٦
٣١ الأبونية – الحاج هاشم محمد الرجب – بغداد – ١٩٨٨

الفصل الثالث

جهود المؤسسات الحكومية

توطئة حول المؤسسات ذات العلاقة

يمكن القول إن حضور المؤسسات الرسمية على صعيد الحركة الفولكلورية كان محدوداً قبل نهاية الستينيات ، ويقتصر الأمر على وجود تشكيلات مبسطة توحي بالاعتراف بالأهمية المستقبلية للتراث الشعبي ؛ فقد أسست أمانة العاصمة في فترة العهد الملكي قبل ١٩٥٨ متحف الأزياء العربية الذي ضم الأزياء والأسلحة والحاجات الخاصة بالعائلة الملكية ، وبعد ثورة ١٤ تموز ١٩٥٨ تشكلت في وزارة الإرشاد مديرية الفنون والثقافة الشعبية ، وكان مديرها الدكتور أكرم فاضل ، ثم أسس المركز الفولكلوري العراقي من قبل وزارة الإرشاد أيضًا سنة ١٩٦٢ ، وعاودت أمانة العاصمة في الأعوام ١٩٦٥-١٩٦٦ نشاطها في هذا المجال وأسست المتحف البغدادي الذي خصص لعرض جوانب الحياة الاجتماعية الشعبية في بغداد من مراسيم الزواج ومجالس المقاهي ومحلات تعليم الصبية وما شابه ، باتباع أسلوب التماثيل الشمعية ومصاحبة أصوات المارة والموسيقى الشعبية ، فكان عمومًا بعيد عن السياق العلمي المطلوب المبنى على قاعدة الجميع والتصنيف والدراسة .

وبعد ثورة ١٧—٣٠ تموز ١٩٦٨ بدأت عدة جهات رسمية جهودها لإدخال الفولكلور ضمن اختصاصها فأصبحت بشكل رئيسى تشمل :

اولاً- وزارة الثقافة والإعلام

موزعة مهامها على الجهات التالية التى تتولى التراث الثقافى المادى :

أ - مديرية التراث الشعبى ، ثم دار التراث الشعبى سنة ١٩٨١ .

ب - المركز الفولكلورى .

جـ - مركز الحرف والصناعات الشعبية سنة ١٩٧٦ .

د - وفى عام ١٩٧٢ افتتح متحف الأزياء والمأثورات الشعبية (وكان تابعًا إلى مديرية الآثار العامة) .

وكان فى عام ١٩٨٥ أن افتتح متحف الحرف والفنون التقليدية مرتبطاً بدار التراث الشعبى ، وقد حولت موجوداته بعد سنوات قليلة إلى المؤسسة العامة للآثار والتراث .

وفى سنة ١٩٨٦ أسس معهد الحرف والفنون الشعبية مرتبطاً بدار التراث الشعبى - بدراسة أمدها خمس سنوات ، وقد توقفت فيه الدراسة بنهاية السنة الدراسية ١٩٩١-١٩٩٢ ليحل محله مركز التدريب الحرفى تقدم فيه دورة قصيرة مدتها ٣ أشهر ودورة طويلة مدتها سنة ، ومازال هذا المعهد قائماً .

وقد عنيت وزارة الثقافة والإعلام بتشكيل جمعية الحرف والصناعات الشعبية فى عام ١٩٨٥ ، وارتبطت بدورها بالاتحاد العام للجمعيات التعاونية .

ثانياً - أمانة بغداد والبلديات فى المحافظات

يتضمن النظام الداخلى لأمانة بغداد فقرات واسعة لرعاية الفولكلور سواء على صعيد العناية بصيانة الأوساط الحرفية أو صيانة وإعمار الأبنية والأحياء التراثية ، وقد قامت بالفعل بتملك العديد من الأبنية فى الأحياء العريقة من مدينة بغداد وأتمت صيانتها ، وتحيى هذه الأمانة العديد من المهرجانات والاحتفالات فى المناسبات الرسمية تتصل بأجواء المواطنين عامة ، ولازالت معنية بتطوير المتحف البغدادى .

ثالثاً - الهيئة العامة للسياحة

لقد تضمنت أهداف هذه الهيئة منذ تأسيسها قبل عقود فقرات تتعلق بصيانة المعالم التراثية بأنحاء العراق ، وفى التعديل الأخير لنظامها توسعت فى الأمر لتكاد تشمل غالبية الفقرات الموجودة فى نظام مديرية التراث الشعبى التابعة لوزارة الثقافة والإعلام ، وللهيئة أسوة بأمانة بغداد والهيئة العامة للآثار والتراث أبنية تراثية كانت قد صانتها ووجهت أسلوب الاستفادة منها .

الجهود فى مجال الجمع والحفظ والدراسة

فى حين أن طبيعة نشاط عدد من المؤسسات الحكومية متوجه بالأساس إلى قطاعات من العمل ذات تخصص بعيد نسبياً عن لب المسألة التراثية الشعبية ، فإننا نجدها حين ممارستها لمشاريعها التراثية لا تتوخى الإفاضة بعمليات الجمع والحفظ والدراسة ، بل بالخروج بنتائج لمشاريع مجدية اقتصادية فقط ، أقصد بذلك الهيئة

العامة للسياحة وأمانة بغداد . ذلك على عكس ما هو عليه الحال بالنسبة للمؤسسات التابعة لوزارة الثقافة والإعلام وهو كما يلي :

أولاً - مديرية التراث الشعبي

إن هذه المديرية معنية بالتراث الشعبي لتشخيص وتحديد الحرف الشعبية والعمل على إحيائها وإنتاجها في مختلف فروع الثقافة المادية كالسجاد والأنسجة والأزياء والأعمال الخشبية والمعدنية والفخارية والجريد ، بقصد التوثيق والإفادة منها في الأغراض الثقافية والإعلامية ، وكان أسلوبها لتحقيق ذلك كما يلي :

١ - القيام بالمسوحات الميدانية والتوثيقية وإقامة الندوات والمؤتمرات لمناقشة النتائج .

٢ - إعداد دورات تدريبية طويلة وقصيرة الأمد لتثبيت الحقائق الأصلية لمفهوم التراث وخصوصية النتاج .

٣ - تشجيع العاملين في ميادين الحرف الشعبي وتسويق منتجاتهم حرصاً ومحافظة على استمرار وديمومة هذه الحرف .

وعلى ضوء ذلك فقد أقامت المديرية مشاغل خاصة بها تعقبها معارض دورية لبث الوعي لدى الحرفي من جهة وحث الجمهور على تقبل المنتوج .

ثانياً - الهيئة العامة للآثار والتراث

في عام ١٩٧٧ أضيف التراث إلى اختصاصات مديرية الآثار العامة - ولو أن التراث بهذا الإطار يعني النتاجات البشرية الحضارية التي تقع بحدود مائتي عام من الوقت القائم ، إلا أن ذلك يتسع ليشمل كل أنواع التراث وليس الشعبي فحسب .

إن هذه المؤسسة بشكلها الجديد عنيت بالدرجة الأولى بما له تماس بالتراث الشعبي المادي مثل الحلي والأزياء والأعمال الخشبية والعمارة التقليدية ، وكان لها الفضل بصيانة العديد من الأبنية التقليدية ، ففي بغداد تمت برعايتها صيانة دار النقيب وأبنية سراي الحكومة الذي يعود للعهد العثماني ودار المحاكم القديمة وغيرها .

وكان لها دورها في صيانة دور قلعتي كركوك وأربيل وبعض أبنية البصرة وعدد من محطات وقوف القوافل ، ونذكر على وجه الخصوص مشاريع المسح الميداني والتصوير المركز للكثير من الأحياء التراثية في المدن الرئيسية في العراق .

هـذا الرصيـد الذى أصبح مرجعًا للباحثين من منتسبى المؤسسة أو من الخارج ساهم فى كتابة عدد من البحوث الجادة التى اعتمد مراحل الأسلوب العلمى ، وقد لعب مركز صيانة الممتلكات دوراً هاماً فى أعمال الصيانة لمختلف المواد .

ثالثا - دائرة الشؤون الموسيقية

استطاعت هذه الدائرة فى السبعينات من إجراء مسح شامل للموسيقى والغناء العراقى الشعبى بالاعتماد على الأساليب العلمية الحديثة .

رابعا - دائرة الشؤون الثقافية

وهى تابعة لوزارة الثقافة والإعلام - وتتولى كافة الشؤون المتعلقة بالنشر ومن ضمنها إصدار مجلة التراث الشعبى الذائعة الصيت ، والتى ورد الكثير عنها فى الفصل االسابق .

الظرف الصعب

إن الأوساط الثقافية سواء فى البلاد العربية أو الأوساط الأجنبية العالمية على دراية تامة بأبعاد النشاط الذى كان يعم ساحة العراق الثقافية ليس فى الربع الأخير من القرن العشرين فحسب بل وحتى قبل ذلك ، والقول المعروف بأن القاهرة تكتب وبيروت تطبع وبغداد تقرأ ، يعكس حالة التوثب نحو المعرفة والإنجاز .

وقد خطا العراق خطوات هامة وضع فيها أسسًا لانطلاقة علمية رصينة فى مجالات الفكر عموماً ، ومنها التراث الشعبى ، بدت إطلالاتها تبشر بتنامى البناء ، إلا أن الزخم المتصاعد واجه ظروفًا قاسية تتمثل من ضمن ما تتمثل به عملية الحصار الثقافى الجائر اضطرته إلى الوقوف وقفة تأمل تمكنه من الاستمرار بتدقيق يلبى متطلبات الإنجاز الحضارى .

وسأتناول فى الفصل الختامى من هذه الدراسة المنطلقات المطلوبة على الساحة العربية عمومًا التى من شأنها بلورة منظور متجدد يتناسب مع تحديات اليوم والمستقبل ، ويطيح بتوجهات خارجية لغرض طوق الحصار الثقافى على الأمم .

الفصل الرابع

استلهام المأثورات الشعبية فى الإبداع الفردى

توطئة فى مفهوم الاستلهام

قبل أن أبدأ فى استعراض الآفاق الواقعية لاستلهام مبدعينا المعاصرين للمأثور الشعبى فى مجال عملهم الفنى ، أود أن أعرض رأيى فى المبادئ أو المنطلقات التى يقيم بها مستوى الاستلهام والسبل التى تجعل من مفهوم ذلك الاستلهام أرضية صلدة لتحقيق تماس متين مع منطلقات العطاء الحضارى المختلفة فى المجتمع الفردى فى مجال الفنون التشكيلية العراقية .

١ - مظاهر التراث الثقافى

يتمثل التراث الثقافى من خلال مظهرين أساسيين :

أولهما المظهر المادى ، وثانيهما المظهر الروحى للعطاء ؛ فالمظهر المادى يتمثل بالعمل الفنى ككتلة مجسمة يمكن لمسها باليد ، أو الممارسات والطقوس التى تنفذ ضمن النشاطات الدينية أو العائلية أو التى تخص المجتمع ككل بما فيها الحركات البدنية والأصوات الغنائية وأدوات العزف والأزياء ونوعية الأطعمة ووسائل تناولها وأدواتها ، كذلك المشهد المسرحى بخلفيته الجمالية ونمط الحركات المؤداه فيه للتعبير عن أحداث المسرحية أو بعض ما يرافقها من رقص مثلاً .

أما المظهر الثانى للتراث الثقافى فهو الإطار الروحى للعطاء ويتضمن المناهج والقيم الفكرية والذهنية والفلسفية التى تشكل بمجملها الجوهر الروحى لهوية مجتمع معينة ، ذلك الإطار الذى يشكل المحرك الرئيس لتقرير الصيغ المادية عبر التفاعل المتجدد مع الظروف التى تطرأ موقعياً .

من خلال إدراك صيغ التكامل بين المظهر المادى والمكنون الروحى للتراث يتحقق لدى المبدع الفنان المعاصر الفهم الموضوعى للتراث ، وبالتالى فإن تفاعله معه سيكون رصيناً لدرجة يستحق فيها اعتماده من قبل المجتمع ككل فى مسيرته الحضارية .

كيف يقيم العمل تراثيا ؟

ينبغي النظر إلى العمل التراثي الشعبي الذي يعول عليه في أن يكون مصدراً للاستلهام باعتباره كان مرتبطاً بمرحلة حضارية وبيئة اجتماعية مؤدياً ومعبراً عن سماتها الروحية والفكرية ، ويقيم بقدر ما كان صادقاً في تعبيره ، ومستوى الأثر الذي تركه في دفع حركة الحضارة في المراحل الاحقة .

أجد من الضروري أن تتم إعادة النظر في المفهوم السلفي لما يطلق عليه صفة "تراثنا" لابعاد هذه الصفة عن نتاجات تكاد تكون عبثية ، مقابل ذلك رد الاعتبار لنتاجات فنية وحضارية كانت النظرة لها في السابق سلبية (كمسألة تراث العرب في الجاهلية أو الفن العراقي في فترة الحكم العثماني) .

٣ - كيف يستطيع الفنان المعاصر أن يكون مستلهماً ؟

إن الاسترسال في البحث عن أواصر الصلة بين الرسالات أو الأهداف التي كانت وراء العمل التراثي فيما مضى من ناحية ، وبين هوية الفنان المعاصر وشخصيته ورسالته في الحياة من ناحية أخرى ، أمر هام لتيسير عملية الاستلهام وإعطائها المبرر لتعتبر مهمة هامة ، وتوصل للمشاركة في عملية التواصل الحضاري للمجتمع .

وعليه فالفنان التشكيلي المعاصر ليتمكن من تحقيق عملية الاستلهام المثلى أن يراعي ما يلي :

(أ) فهم تراثه وتاريخه الفكري والروحي والسياسي وعنايته بأبعاد وجوده الاجتماعي المعاصر وانفتاحه على العطاءات العالمية .

(ب) انتقاء الأطر التراثية التي تتماشى أكثر من غيرها مع شخصيته الفنية ليتسنى له الوقت الأطول والتركيز الأكبر اللازمان للإبداع ؛ فمثلاً إعطاء العناية إلى المواضيع الجمالية البشرية أو الطبيعية العامة بما تحتويه من قصص وإيحاءات . أو العناية بنواحي جمالية محددة أساساً لعمله الفني المستوحى من التراث كالنواحي الزخرفية أو التوجه نحو أجواء العمارة إضافة إلى الأمور الملحمية والأسطورية الشعبية .

فنانينا وتعاملهم مع التراث

هنا أربعة أنماط من تعامل فنانينا التشكيليين مع التراث :

النوع الأول : من بنى نتاجه على ما تلقاه فى المعاهد الحديثة التوجه ، وجاء نتاجه منقطعاً عن التراث كلياً أو لدرجة كبيرة .

النوع الثانى : من فهم التراث بأنه زخرفة موروثة فاستخدمها شكلاً فقط .

النوع الثالث : من عنى بروح التراث فأضفاه جمالاً على أسلوبه وفكره الحديث كلياً .

النوع الربع : من تجاوز الأنماط الثلاث السابقة وأفاض عليها وخرج بمحصلة عمادها التفاعل بين الروحية التراثية والاستخدام المعاصر .

١ - فى العمارة

استطاع المعمار العراقى المعاصر أن يحقق الكثير فى استلهام التراث العربى الإسلامى ، خاصة فى الأبنية العامة كالجامعات والدوائر الرسمية والمساجد ، ومنهم المعماريون : د. محمد مكية ، رفعت الجادرجى ، فاضل عجينة ، قحطان عونى ، ولكن الأمر يبدو عسيراً للفصل أحياناً - بين ما هو تراث عربى إسلامى وما هو تراث شعبى عراقى ، وفى عدد من الحالات نجد هناك معالم تراثية شعبية عراقية صرفه قد استخدمت فى المبنى ، منها عمارة شركة التأمين الوطنية فى الموصل لرفعت الجادرجى ودار هديب الحاج حمود فى المنصور لرفعت الجادرجى أيضاً .

٢ - فى الرسم والنحت

بدأت البعثات الفنية العراقية لأوروبا قبل الأربعينيات ، وعند عودة طلابها إلى العراق برز منهم الفنان جواد سليم (وهو رسام ونحات) وأخذ دوره فى الخمسينات بتوجيه الجيل الحديث . وهو صاحب المدرسة التى اعتمدت التراث عموماً وخاصة التراث الشعبى مصدراً للأحياء نتيجة إدراك عميق ، وقد تأثر عدد من طلابه بأسلوبه وتشكلت جماعة بغداد للفن الحديث وتجمعات لها صلة ، كانت تعتبر الأصالة المحلية والتراث الشعبى أسلوبها فى التعبير ، ومن هؤلاء طارق مظلوم ، شاكر حسن السعيد .

وفي حين كان جواد سليم مدرساً للنحت في معهد الفنون الجميلة في بغداد ، فقد كان فائق حسن الذى أنهى دراسته فى فرنسا استاذاً للرسم ، وبالرغم أن موضوع التراث الشعبى لم يكن أساسيًا فى أعماله الأولى ، إلا أنه أصبح الأساس منذ مطلع الستينيات حتى وفاته ثم كان النحات خالد الرحال الذى درس النحت فى المعهد المذكور أيضًا ، وكان أكثر الفنانيين التصاقًا بالتراث الشعبى بتصوير الناس والنساء خاصة فى حياتهم الشعبية - فى المنزل والحمام والمرقص والسوق .

استمر الحال كذلك حتى أواسط الستينيات على وجه التقريب ، وقد برز فى الفترة رسامو الجيل الثانى ، وكان قسما منهم متألق التعبير عن المضامين التراثية الشعبية وأخص بالذكر كاظم حيدر خاصة بمعرضه عن الشهيد ، فقد استطاع بمهارة متميزة أن يجمع روح التراث والتقنية العالمية المعاصرة ، أما شاكر حسن السعيد فقد بدأ بالابتعاد عن الطابع التراثى الشعبى المباشر بتحوله إلى التجريد علمًا بأنه فى أدبياته يركز على أن هذا الإخراج مستمد من روح التراث الشعبى والتراث الإسلامى عموماً . أضيف إلى هؤلاء ماهود أحمد وضياء العزاوى ومحمد عارف ونزيهة سليم وسعاد العطار ومحمد غنى .

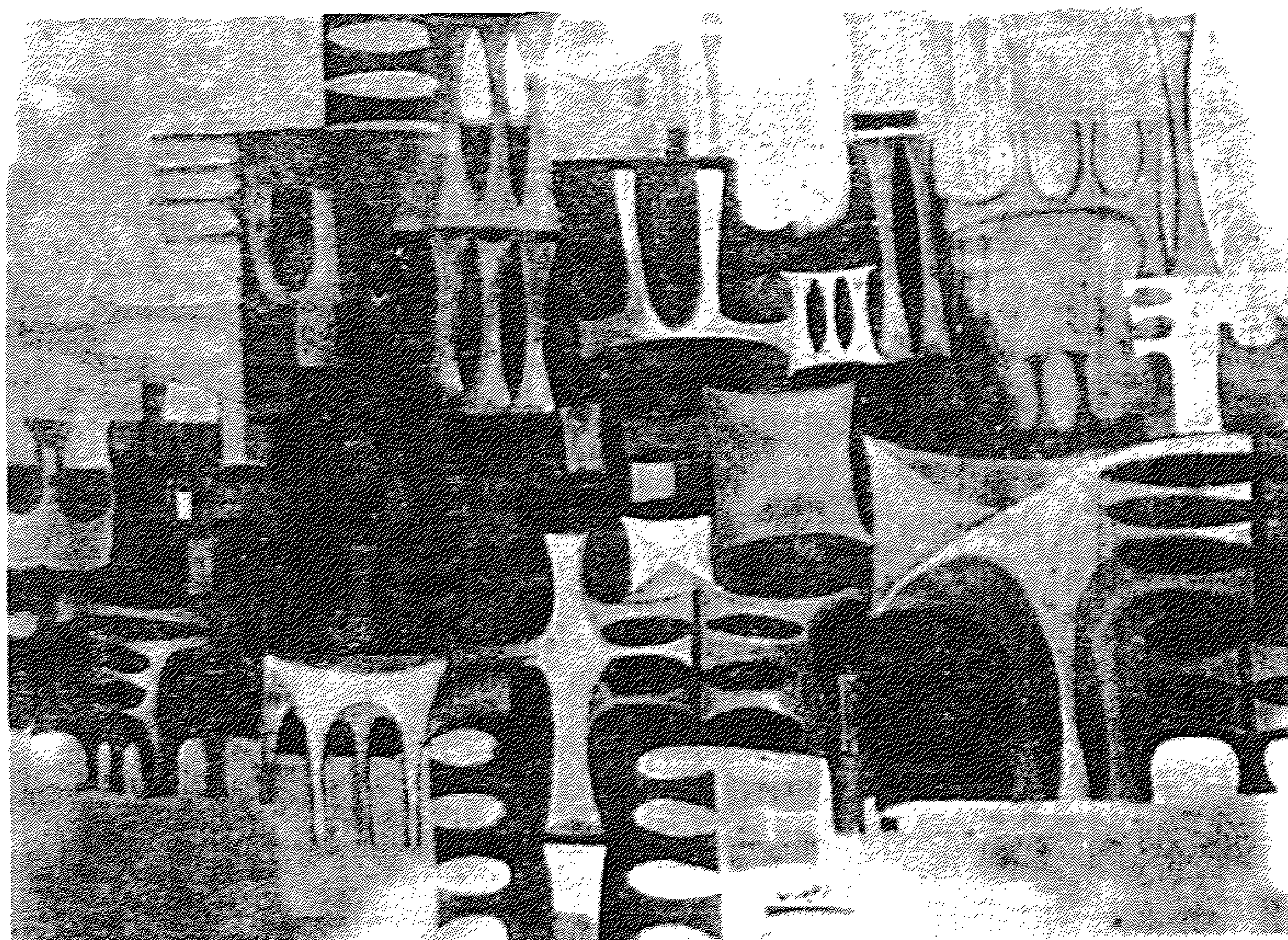
إن فترة الحصار الثقافى والاقتصادى التى حطت بظلالها الثقيلة على البلاد قد أثرت نسبيًا على استمرار الأسلوب آنف الذكر فى الاستيحاء ، إلا أنها كانت سببًا إيجابيًا لتوجه الفنانين مؤخراً إلى مواضيع أكثر تنوعًا وأكثر مباشرة ، لم يعد باستطاعة الناقد فى هذه المرحلة وضع صفات وأبعاد معتمدة تحليلاً ، فإن المرحلة لاتزال تعج بالأساليب وتنتظر وقتها لتستقر .

ملحق بالفصل الرابع



الفنان

جواد سليم



كاظم حيدر

النحات

خالد الرحال



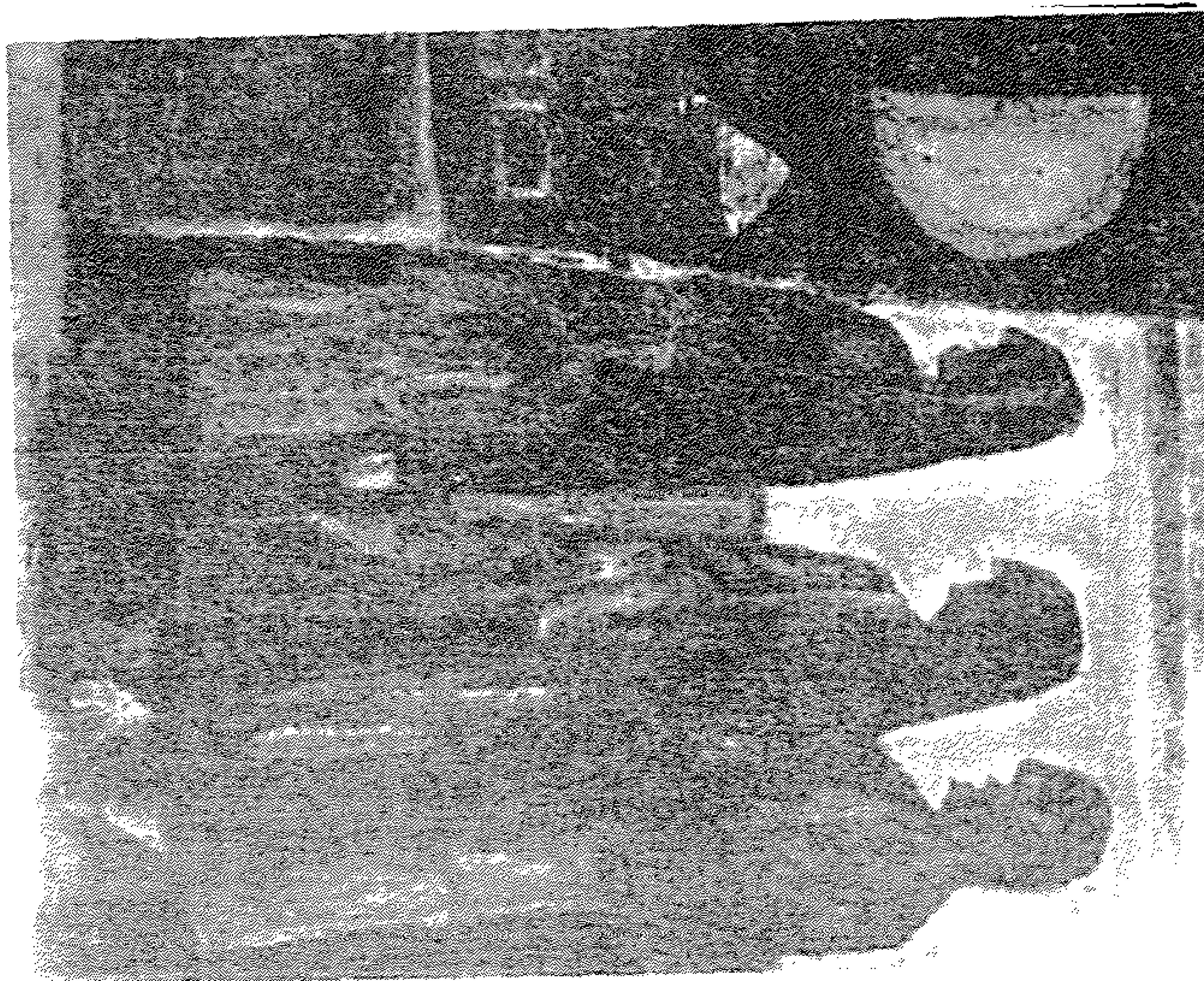
النحات

محمد غني



الفنان

شاكر حسن آل سعيد



الفنان

جميل حمودي





الفنان

ماهود أحمد



الفنانة

نعمت محمود حكمت

الفنانة

سعاد العطار



الفنان

جميل حمودى



الفصل الخامس

الحفاظ على التراث الشعبى

مسألة الحفاظ ومكانتها فى المجتمع

تستمد مسألة الحفاظ على التراث مكانتها من مقومات عدة تتوفر فى مجتمع معين ، بفضلها تأخذ هذه المسألة مكانة مرموقة أولا : فالمسألة حضارية يتناسب مدى تقييمها مع مدى توفر الخصائص والظروف الفعالة فى بلورة الحركة الحضارية بصورة عامة .

ويمكن تسمية أهم المقومات الفعالة هذه كما يلى :

١ – المستوى الثقافى العام .

٢ – المستوى العقائدى المتكامل .

٣ – توفر الثروات المالية وطريقة استخدامها .

٤ – التماس البشرى والفكرى مع العالم الخارجى .

١ - المستوى الثقافى العام

إن للمستوى الثقافى العام أهميته فى تعريف الخصائص الحضارية القائمة فى المجتمع ، وعلاقة القسم التراثى بالمنظور التاريخى العام لحركة التطور وكونه ركنًا أساسيًا من أركان المعرفة ، فمعرفة الماضى أمر لازم لوضوح الرؤيا فى الحاضر والمستقبل .

وقد أشرنا إلى المستوى الثقافى العام وليس الخاص بأقلية فكرية للتنبيه إلى أن التعامل مع التراث خاضع لتصرف واستيعاب مجموع أفراد المجتمع ، وبالتالى فإن المستوى الثقافى لأفراد المجتمع بصورة عامة هو معيار من المعايير الأساسية التى تقرر المستوى والقيمة الممنوحة لمسألة الحفاظ على التراث الشعبى .

وحتى الخطوات المالية التى تتخذها السلطات المختصة ، والتى تستثمر فى مجال التراث ، يتقدر مدى نجاحها فى تحقيق أغراضها إلى حد كبير على مدى استيعاب الجمهور (ومنهم الموظف والعامل وساكن الحى) لهذه المهمة وأبعادها الشاملة .

إن على الجهات التى تخطط لمستقبل "التراث" فى المجتمع أن لا تقتصر جهودها على مجال التراث نفسه ، وإنما عليها أن تتوجه إلى الهيئات التربوية والتعليمية والإعلامية ، لتنسق معها متطلبات الوعى التراثى فى مختلف المستويات الدراسية والأوساط الاجتماعية والأبعاد القومية .

٢ - المستوى العقائدى المتكامل

يمكن النظر إلى المستوى الثقافى العام من زاوية أخرى أيضًا ، ليس باعتباره عنصراً أساسيًا قائمًا بحد ذاته ، وإنما باعتباره أرضية أساسية لعنصر هام آخر هو مستوى التبلور العقائدى فى المجتمع .

إن الحركات الإصلاحية والثورية وكل الجهود الرامية إلى البناء والحفاظ على الثروة التراثية تعتمد فى وجودها على دافع ومحرك يحفزها لتحقيق هذه الغايات ؛ والتبلور العقائدى فى المجتمع من الحوافز المتطورة الناضجة التى تمنح حركة العمل زخمًا منطقيًا مستمراً يفوق بكثير القوى التى تتولد عن تفتحات موزعة هنا وهناك تفتقر إلى مقومات التكامل والانسجام .

إن نوعية التبلور العقائدى أو الذهنى تؤثر بدورها على نوعية التوجه التراثى ؛ فالظروف التى ميزت القرن الثامن عشر تختلف عن تلك التى رافقت القرن العشرين ؛ ففى حين كانت العقيدة الدينية تلعب دوراً هامًا فى رعاية التراث خلال القرون الماضية؛ فإننا نجد أن الوعى الوطنى ثم القومى أصبح ركيزة أساسية خلال القرن العشرين ؛ وهذا يوضح سبب التوجه خلال القرنين الثامن عشر والتاسع عشر سواء فى أوروبا المسيحية أو الشرق الإسلامى نحو صيانة الكنائس والمساجد ، فى حين أصبح التوجه فى القرن العشرين نحو العمارة بصورة عامة .

إن مستوى الوعى العقائدى الوطنى والقومى فى العراق وسائر الأقطار العربية عنصر حيوى فى تقرير المكانة التى تعطى لمسألة الحفاظ على التراث ، ومن هذه المنطلقات القوية يعول أن تنبثق الحوافز نحو العمل والتنفيذ . إن الصلة وثيقة بين الأمرين . فالتراث هو المادة الحية التى تجسد وحدة الترابط الوطنى والقومى عبر مرحلة طويلة من الزمن ، وعبر بقعة جغرافية واسعة ، والمعادلة تبقى تعطى مفعولها على صعيدين متقابلين ، فمن جهة ، الفكر القومى منطلق أساسى للتنبيه على أهمية الحفاظ على التراث ، ومن جهة أخرى فإن إحياء المسألة التراثية ، ميدان أساسى لبلورة الفكر القومى وإرسائه على قواعد علمية صلبة .

٣ - توفر الثروات المالية وطريقة استخدامها

إن المستوى الثقافى العام وتبلور الفكر العقائدى المتكامل فى المجتمع ، هما الأداة الفكرية والروحية الموجهة نحو رفع مستوى تقييم مسألة الحفاظ عى التراث .

إن الثروات المالية ، هى الأداة المادية التى بدونها لن يتسنى للمجتمع أن يحول تلك الروح إلى واقع مادى ملموس ، يعود ليلعب دوره فى تحقيق المزيد من التسامى الثقافى والعقائدى .

وقد كان هناك توافق بين درجة نمو المستوى الثقافى العام والتبلور العقائدى ، وبين مستوى الزيادة فى توفر الثروات المالية فى البلدان الأوروبية عبر القرون الأخيرة وحتى وقتنا الحاضر ؛ إذ لم تجابه مجتمعاتها بمواقف انقلابية فى مجال مواردها المالية بشكل يصبح فيه مستوى الثروة المالية يسبق بدرجة كبيرة مستوى التطور الثقافى والفكرى العام ، لذلك تجنبت أوروبا الكثير من نقاط التخلخل قياسًا لما تجابهه التجربة العربية فى العديد من الاقطار المنتجة للبترول .

إن هذه الأقطار العربية ومنها العراق تعيش الآن ظرفًا حرجًا فيما يخص مسألة الحفاظ على التراث ، يفوق فى حساسيته بقية الأقطار العربية ، وذلك للدور الذى تلعبه طبيعة الأهداف التى تقرر طريقة استثمار الطاقات المادية .

مفهوم أن هذه الأقطار قد خرجت تباعًا فى مطلع القرن العشرين من مرحلة الاستعمار الشامل بمختلف مقوماتها السياسية والاقتصادية والثقافية ، وتوجهت بقوة نحو استكمال استقلالها ووحدتها السياسية والقومية ، واستعادة هيمنتها على مقوماتها وثرواتها الاقتصادية ، وعنيت فيما بعد بتطبيق مناهج مواكبة العصر فى مجال الصناعة والعمران وغير ذلك .

لقد كانت سرعة تنفيذ المشاريع الصناعية والعمرانية الحديثة وبصورة خاصة ما يتعلق بالميل نحو الحداثة فى تصميم المدن أشد بكثير من سرعة التبلور الفكرى والحضارى لمسألة التراث وما تتطلب من حماية ورعاية ضمن إطار التحول المعاصر .

فاندفعت الأجهزة المختصة تعمل متأثرة بشكل واضح بالنمط القائم فى البلدان المتقدمة ، تنفذ مخططاتها ومشاريعها دون أن تكون هناك جهات وأجهزة بمستوى عال من التطور تدرس مسألة الحفاظ على التراث وتعمل بالسرعة والقوة المماثلة لتقديم الحلول وتنفيذ المخططات التراثية بشكل متكافئ مع التوجه الحديث .

هكذا نلاحظ بأن توفر الثروات المالية لقطر ما لايعني بالضرورة تعزيزاً لقيمة التراث ، وقد تنقلب الثروة لتكون عنصراً سلبياً يساعد على السير بمشاريع عمراينة تكتسح الأبنية والمواقع التراثية ولا تبقى لها وجود وتكتسح الحرف الشعبية لتحل محلها الغربية .

إن ما يحول الدور السلبي آنف الذكر ، إلى قوة إيجابية ، هو من ناحية تنبيه أجهزة الاعمار الحديث إلى هذا الموضوع والحد من عمليات الطمس التراثي ، ومن ناحية أخرى خلق أجهزة ذات سلطات واسعة وإمكانيات مادية وافية بعناصر بشرية وتكنولوجية كلها كفاءة ، تسمح لها طاقاتها بالتحرك السريع لاستكمال العملية التراثية ضمن إطار علمي شامل .

إن من أهم المقومات العلمية للمسألة التراثية هو اعتبارها مسألة روحية ، أي ليست مادية صرفة : فالعمل لا ينتهي بمجرد استملاك وصيانة بناء معين أو اقتناء تحفة جميلة ، إن العملية التراثية تعتبر هذا الإجراء خطوة أولية لتوفير الهيكل المادي ليصار إلى دراسة وتأمل الروح الفكرية والحضارية التي سبق وأن احتضنها هذا الهيكل ، ثم البحث في العلاقة العضوية التي ربطت الهيكل والروح في الماضي ، وما يمكن أن تتمخض عنه في تفاعلها مع المعطيات المعاصرة ، ضمن الإطار الوطني والقومي . وبما تحققه للمجتمع من هوية إيجابية متبلورة تستطيع أن تسهم في بناء الإنسانية عن جدارة واستحقاق .

٤ - التماس البشري والفكري مع العالم الخارجي

إن مستوى ونوعية التماس البشري والفكري مع العالم الخارجي ، من العناصر الأساسية التي تقررمستوى التقييم الذي تحصل عليه مسألة الحفاظ على التراث ، وإن ورد ذلك بالنسبة للمجتمعات المتقدمة بشكل من الأشكال ، فإنه يصح بشكل أكبر على التجربة التراثية في البلدان النامية ومنها العراق والأقطار العربية عموماً .

فالبرغم من أن العراق هو من المواطن العريقة ، إلا أن فترة الاحتلال العثماني الطويلة قد عزلته ذهنياً عن ممارسة وإدراك خصائصه التراثية ، وقد ساعدت الظروف التي نشأت بعد الحرب العالمية الأولى على تحقيق غزو حضاري أوربي شامل لهذا القطر .

وتلاحقت الضغوط الخارجية فى مجال الثقافة والاقتصاد ، وبدأت المؤسسات الفكرية والأجهزة المحلية تعمل على محاكاةالنمط الأوروبى وغيره ، إلى أن تسنى لها أن تنتصب شيئًا فشيئًا لتبحث فى ذاتها وهويتها .

مما تقدم نلاحظ بأن التماس البشرى الفكرى الذى تحقق مع العالم الخارجى كان من النمط السلبى الذى هدد مكانة التراث والأصالة الحضارية للشعب . وبذلك تحقق تدهور فى المفهوم العام للتراث واقترن بالسلبية والتخلف .

وبتحول الظروف نتيجة ارتفاع المستوى الثقافى العام ونمو الفكر الوطنى والقومى ، وإضافة إلى التقدم فى مجال الثروات المالية للبلاد أصبحت الصورة تختلف اختلافًا جذريًا فيما يتعلق بأبعاد التماس البشرى والفكرى مع العالم الخارجى . فتبلور الهوية المتميزة للمجتمع وتوفر مجالات التعاون الاقتصادى المتكافئ مع دول العالم ، قد ساعد على إرساء قواعد التماس إيجابية بما يخدم بلورة الذات والتنبيه على الخصائص التراثية العرقية ، وكذلك الاستفادة من البحوث والدراسات التى قدمها العالم الخارجى فى مجال الفن والحضارة الإسلامية العربية .

اليوم والمستقبل

هناك فارق كبير فى مستوى التفهم لمسألة الحفاظ على التراث بين المرحلة الأولية لوعى أهمية الموضوع وبين المرحلة الجدية المتبلورة لتحقيق الهدف .

إذ ترافق المرحلة الأولية الصورة الحالمة الرومانتيكية التى تصور الممتلكات التراثية كنوزًا ، لا يعوزها سوى نفض التراب عنها ، ليظهر بهاؤها ويمتد شعاعها فى ميدان المعرفة والمجد ، وتنحسر فى هذه الصورة احتمالات المفاجأة القاسية للواقع الذى سيجابه به المرء عند تعرفة على مستوى التردى الذى أصاب هذه الممتلكات ، وعلى العوامل العديدة التى يصارعها ليستطيع أن يحقق نتائج تذكر .

أما مرحلة العمل الجدى لتحقيق الهدف فهى تلك التى تجاوزت مرحلة الوعى الوجدانى الأول ، إلى طور التخطيط الواقعى العلمى الشامل ، والتى تعطى موضوع الحفاظ الافضلية التى يستحقها على صعيد التشريع وتوفير العناصر البشرية والمادية، وبمستوى من القدرة والكفاءة ما يضمن سرعة العمل وسعة الدراسة والتخطيط وبالتالى كبر الانجاز وشموليته واستمراريته ، أى بمستوى من الإدراك ما يجعل من مسألة الحفاظ حلقة للوصل بين المسألة التراثية عمومًا وبين التخطيط على الصعيد التعليمى والعقائدى والمالى .

تتصف القيمة المعطاة لمسألة الحفاظ على التراث فى العراق وفى العديد من الأقطار العربية بأنها فى الوقت الحاضر تقع فى مرحلة الوسط بين المرحلتين آنفتى الذكر ، وفى حين أن بعض هذه الدول مازالت فى مرحلة البداية من التقييم نجد أن أقطاراً مثل المغرب ومصر قد تخطيا هذه المرحلة إلى مرحلة أشبه ما تكون بمرحلة العمل الجدى المتبلور الشامل .

لقد شهد العراق فى السنوات الماضية تنبها وتحركا نحو تحقيق شيىء مجد فى مجال الحفاظ على التراث ، فكان ذلك من خلال التشريعات المختلفة لمؤسسات عديدة منها وزارة الثقافة والإعلام والهيئة العامة للسياحة وأمانة بغداد ، إلا أن الملاحظ بأن ظروف هذه الجهود قد اقترنت بكثير من الأحيان بما يلى :

(أ) على الصعيد النظرى

توزع جهود البحث وعدم السير بشكل مكثف فى مجالات اختصاصية تؤدى فى الأمد البعيد لتوير قاعدة فكرية تراثية علمية شاملة تكون أساساً راسخًا لوضع مخطط للعمل التنفيذى .

إن الحاجة ماسة إلى هيئات اختصاصية ، قد تنبثق من دوائر الدولة المختصة ، يكون هدفها تجميع الجهود فى هذا المجال وفسح المجال لذوى البحث والاختصاص للقاء والمناقشة من أجل وضع الصيغ المناسبة للمستقبل وتشكيل نواة للبحث العلمى التراثى يعم بعدئذ الأوساط التنفيذية والشعبية على حد سواء .

إن من ينبغى تجميع جهودهم هم كافة العاملين والباحثين فى موضوع التراث وخاصة المؤرخين والمهندسين والفنانين التشكيليين والمختصين فى علم الاجتماع والأنثربولوجيا ، والمفكرين والنقاد والعاملين فى مجال صيانة المواد ، إضافة إلى العاملين فى أجهزة التخطيط والمؤسسات التى تحت تصرفها ممتلكات تراثية كوزراء الأوقاف والشؤون الدينية وأمانة بغداد والبلديات .

(ب) على الصعيد التنفيذى

يلاحظ أن مسئولية اتخاذ الإجراءات التنفيذية فى مجال الحفاظ على الشؤون التراثية قد القيت على كاهل العديد من الأجهزة ، وفى كثير من الحالات كانت هذه المسؤولية ثانوية قياساً للمهام الرئيسية لتلك الأجهزة ، إنما الأهم من ذلك أننا لم نلاحظ وجود خطة شاملة لمسألة الحفاظ ولم تعط بعد لمسألة الخطط السنوية أو الطويلة الأمد الأهمية اللازمة ؛ مما جعل تحقيق الإنجاز فى هذا المجال آنيا .

فى مثل هذه الظروف التى تكتنف الجانب الفكرى والتنفيذى للمسألة التراثية ، يجعلنا نقول بأننا لابد من أن نبذل الكثير من الجهود للتوصل إلى مرحلة العمل الجدى الشامل ، ولابد إذن من التمهيد لهذه المرحلة تمهيداً علمياً وبوقت مبكر تمهيداً يعالج الناحيتين الفكرية والتنفيذية معاً .

إن ما يمكن أن أسميه خطوة جدية شاملة فى هذه المرحلة تتجاوز الاستمرار بنفس الأصعدة ، إلى الدعوة لعقد مؤتمر موسع على صعيد القطر يشارك فيه ممثلون عن الهيئات ذات العلاقة بالإضافة إلى الباحثين والمفكرين فى هذا المجال لغرض طرح الاقتراحات المعززة بالدراسات ، والتى من شأنها تحدد معالم الطريق الشامل نحو المسألة ، آخذة بنظر الاعتبار المشاكل والعقبات وسبل معالجتها ، هذا بالإضافة إلى مشاركة ممثلين عن الهيئات العربية والدولية المختصة وبعض الخبراء العرب الذين مارسوا بالفعل التجربة التراثية المتقدمة فى أقطارهم .

إن عقد المؤتمر على صعيد القطر العربى الواحد يعتبر بحد ذاته خطوة نحو الانتقال بالمسألة التراثية إلى الصعيد العربى الشامل .

أمـــور استراتيجيـــة

أود فى ختام بحثى هذا أن أسلط الضوء على بضع قضايا استراتيجية هامة ، منها ما أصبح له من الأهمية فى مطلع الألفية الثالثة ، ما قد يجعله يطفو فوق عدد من الشؤون الرصينة التى سبق طرقها ؛ مما يستوجب اتخاذ مواقف جادة ، هذه القضايا والمواقف تتمثل بما يلى :

١ - مواجهة ظاهرة العولمة وإدراك مكنوناتها الحقيقية والحيطة من تجاوزها على نمو الفكر التراثى الشعبى ، وتحويلها إلى أرضية موضوعية محايدة لا تطغى فيها الكفة الدولية على كفة الانتعاش المحلى العراقى أو العربى ، وذلك بزيادة الزخم المحلى فى القطر الواحد ، وفتح آفاق أوسع للتماس بين الأوساط الفولكلورية العربية عموماً .. وتعزيز التعاون مع الدولة المجاورة للوطن العربى بدلاً من إطلاق العنان لتسرب تيارات فكر التجمعات الثقافية الكبرى البعيدة عن البلاد العربية نسبيًا (مسألة الفرانكوفونية مثلاً) .

٢ - الاستفادة من التجارب التى مرت بها بعض البلدان العربية نتيجة صراعات القوى العسكرية (لبنان - العراق - فلسطين مثلاً) واستلهام العبر والتبلور الفكرى فيما يعزز الهوية الوطنية ورعاية الينابيع الذاتية العربية والتوجه بالقدرات العربية لإنهاء أسطورة الهيمنة على مقدرات الشعوب من خلال الحصار الاقتصادى والثقافى وغيره ، التى تمارسها تلك المؤسسات أو الدولة .

٣ - دعم استراتيجى لتشكيل هيئات أقليمية ضمن إطار الوطن العربى الواحد ، على غرار مركز التراث الشعبى لدول الخليج العربى مثلاً ، على أن يسبق ذلك تحقيق التوافق بين المؤسسات المختصة العاملة فى البلد العربى الواحد ، ووضع أطر لتشكيلات فعالة لجميع الأفراد والخبراء المختصين وتوضيح قنوات مشاركتهم بالحركة الفولكلورية عموماً .

توظيف التراث
فى ديوان « متى تُرك القطا »(*)

أ . د .نبيل خالد أبو على

أما قبل :

فإن عنوان هذا الديوان يعبق بأريج التراث ويبعث فى وجدان المتلقى البيئة والأجواء التى انبعث منها المثل الجاهلى « متى تُرك القطا » ، ويثير سحابة من الأفكار والأسئلة حول طبيعة تجربة عبد الكريم السبعاوى[1] الإبداعية النفسية ودلالاتها .

وما ينسحب على عنوان الديوان ينسحب على عنوانات قصائده رغم تنوع ارتباطاتها بعناصر التراث ورموزه ؛ ما بين الارتباط بالملاحم والسير الشعبية « العودة من وادى الغضا » ، أو بالتاريخ الإسلامى وأبطاله « من أوراق عبد الرحمن الخارج » ، أو بالحكايات والأساطير الشعبية « النداهة » و « ليلى والذئب » ، أو بتاريخ النضال الفلسطينى ورموزه « ماجد أبو شرار يعود إلى دورا » ، أو بالتراث الأدبى العربى « عيون المها » و « مواسم الهجرة إلى الوطن » ، أو بالحكايات والأساطير الأجنبية « ووالسنج ماتيلدا » .

(*) للشاعر الأديب عبد الكريم السبعاوى .

(١) ولد الأديب عبد الكريم حسين أحمد السبعاوى فى حى التفاح بمدينة غزة عام ١٩٤٢ م ، غادر فلسطين إبان نكسة حزيران ١٩٦٧ م ، وقد تنقل في العديد من البلدان العربية والأجنبية قبل أن يستقر به المقام فى استراليا ، عاد إلي غزة بعد توقيع اتفاقية أوسلو . نشر العديد من القصص والقصائد فى الصحف والمجلات العربية والأجنبية بالعربية والإنجليزية ، أصدر ثلاثية « أرض كنعان » الروائية التى تتألف من روايات : العنقاء ١٩٨٩ ، والخل الوفى ١٩٩٧ ، والغول ١٩٩٩ ، كما أصدر أربعة دواوين شعرية هى : نوديت باسمى ١٩٨٠ ، متى ترك القطا ١٩٩٦ ، ديرة عشق ١٩٩٦ ، زهرة الحبر السوداء ١٩٩٨ . انظر مجلة الرأى ، مجلة شهرية تصدر عن مركز الرأى للإعلام والنشر ، غزة ، العدد ١٧ فبراير ١٩٩٨ ، ص ٤٦ - ٦٦ .

ولما كان العنوان من أبرز مفاتيح الدلالة لأن الشاعر يصب فيه كل ما فى قصيدته من تيارات دلالية وطاقات إيحائية ، فإن الرموز والدوال التى يثيرها العنوان توحى بما يصطرع فى ذهن الشاعر من أفكار وفى وجدانه من أحاسيس ومشاعر ، لذلك فهى تحفز وعى المتلقى وتستثير خبرته وثقافته ليكتشف التيارات الدلالية والطاقات الإيحائية التى تبشر بجوانب الإبداع المضمونى للديوان .

ورغم ما للعنوان من أهمية فى البوح بمضمون التجربة وأجوائها النفسية ، إلا أنه لم يكن وحده المشجع على نسج هذه الدراسة وتحديد ماهيتها ، لقدكان وسيلة لاستدراجى للدخول فى عالم الشعر ، وكانت عناصر التراث المتنوعة : العربية والإسلامية والإنسانية العامة ، التى تعج بها قصائد الديوان هى المشجع والمحدد الرئيس لماهية هذه الدراسة ومنهجها .

نعم لقد بسطت المضامين التراثية نفوذها فهيمنت على القسم الأكبر من هذه الدراسة ، وذلك بتنوع مصادرها وتنوع رموزها وطرق ورودها فى الديوان حيث اشتملت عناصرها على الرموز الأسطورية ؛ الفلسطينية والعربية وأساطير الشعوب الأخرى عبر الحقب التاريخية المتتابعة ، كما اشتملت على الرموز والوقائع التاريخية والتاريخسطورية ، والرموز والشخصيات الدينية ؛ المسيحية والإسلامية ، وكذلك حكايات الجاهلية ورموزها الوثنية ، والرموز الأدبية وغير ذلك .

وقد تنوع توظيفه لعناصر التراث ما بين الإشارة والإلماح والتضمين الجزئى ، وبين الاستغراق الكامل للقصيدة بأسرها ، كذلك اتخذ - غالبًا - الشكل الأفقى التسجيلى الذى يبدو كظاهرة عرضية فى القصيدة ، كما اتخذ الشكل التوظيفى الفعال الذى ينم عن مقدرة فائقة على إظهار ما وراء هذا التوظيف من الإسقاطات السياسية والاجتماعية والإنسانية .

وقد تطلب تتبع أشكال توظيف عناصر التراث وما ينطوى عليه من مضامين أن تتناول هذه الدراسة التضمينات التراثية بالدرس والتحليل : الأسطورى منها والتاريخى والدينى والأدبى والشعبى ، كما تطلب التنبيه على التباس بعض عناصر التراث ببعضها البعض حتى يصعب التمييز أحيانًا بين عنصر وآخر ، فالخرافة مثلًا

تلتبس بالأسطورة ، والحكايات البطولية تتداخل مع الخرافة ، والحكايات الشعبية مع الحكاية البطولية .. ولعل سبب ذلك هو عدم دقة تعريف هذه العناصر ، فتعريف الأسطورة بأنها : « حكاية إله أو بطل خارق ، تحاول أن تفسر بمنطق الإنسان الأول وبخياله – أو وهمه – ظواهر الحياة فى عالم موحش ، يثير دائمًا السؤال من أجل المعرفة ويقترح الجواب ، وهى فى كل أولئك تتضمن وجدانًا جماعيًا تقبلها من أجله الأجيال بسهولة ..» [1] لا يعد تعريفًا جامعًا مانعًا يحول دون التباس الخرافة بها ، وكذلك فإن الاجتهاد فى البحث عن التعريف المنشود الذى يحدد ماهية الأسطورة لن يوصلنا إلا إلى غابة من التعريفات ، التى منها أن الأسطورة هى « الجزء الناطق من الشعائر البدائية ، الذى نمّاه الخيال الإنسانى ، واستخدمته الآداب العالمية .. فهو يعنى تلك المادة التراثية التى صيغت فى عصور الإنسانية الزولى ، وعبر عنها الإنسان فى تلك الظروف الخاصة عن فكره ومشاعره تجاه الوجود فاختلط فيها الواقع بالخيال وامتزجت معطيات الحواس والفكر واللاشعور واتحد فيها الزمان كما اتحد فيها المكان »[2] ، ومنها أن « الأسطورة سرد قصصى لا يمكن إسناده إلى مؤلف معين ، يتضمن بعض المواد التاريخية إلى جانب مواد خرافية شعبية ألفها الناس منذ القدم »[3] ، ومنها : « حكايات خرافية تعبر عن استجابة الإنسان الأولى لعالمه »[4] ، إلى غير ذلك من التعريفات المتشابكة[5] .

وقد حاول الباحث فراس السواح أن يستخلص تعريفًا محدداً من جملة تلك التعاريف فلم يجد بدًا من إضافة شرط القداسة لكى يحول دون تشابك عناصر التراث

---

(١) أحمد كمال زكى : الأساطير ، الطبعة الأولى ، مكتبة الشباب ، القاهرة ١٩٧٥ ، ص ٥٩

(٢) على حداد ، أثر التراث فى الشعر العراقى الحديث ، الطبعة الأولى ، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ١٩٨٦ م ، ص ٧٦ .

(٣) مجدى وهبه : معجم المصطلحات الأدبية ، طبعة مكتبة لبنان ، بيروت ١٩٧٤ ، ص ٢٨٠

(٤) عز الدين إسماعيل : الشعر العربى المعاصر ، ط ٣ ، دار الفكر العربى ، القاهرة ١٩٧٨ ص ٢٢٥ .

(٥) انظر مثلا : – أنس داود ، الأسطورة فى الشعر العربى الحديث ، طبعة القاهرة (بدون تاريخ) ، ص ١٢.

– عبد الرضا على ، الأسطورة فى شعر السياب ، طبعة بغداد ، ١٩٧٨ ، ص ١٩ .

فقال : « إن الأسطورة هي حكاية مقدسة ، ذات مضمون عميق يشف عن معاني ذات صلة بالكون والوجد وحياة الإنسان »[١] ، ليجعل بعد ذلك القداسة الفارق الوحيد بين الأسطورة والخرافة ؛ لأن الخرافة – كما يرى – لا تتسم بالصدق والقداسة التي تتمتع بهما الأسطورة[٢] ، ورغم هذه المحاولة الجادة فإننا نرى أن القداسة مقياس نسبي لا يصلح للتمييز بين الأسطورة والخرافة ، خاصة أنه ربطها بحدود القوم والبيئة التي نشأت الأسطورة فيها ، ذلك لأن الخرافة أيضًا تتمتع بصفة القداسة غالبًا في القوم والبيئة التي نشأت فيها ، وليس أدل على ذلك من المثل الذي ضربه فراس للخرافة ، حينما عرف الخرافات بأنها حكايات تدور حول الأبطال الخرافيين مثل سيف بن ذي يزن والأميرة ذات الهمة[٣] ، فالحكم على حكايتي سيف بن ذي يزن والأميرة ذات الهمة بأنهما من الحكايات الخرافية حكم تعوزه الدقة ، حيث نجد سيف بن ذي يزن قد حاز القداسة والصدق ، وأنه لا يعد بطلًا خرافيًا في البيئة التي نشأت فيها سيرته ، فهو « سليل ملوك حمير ، الذي احتفلت المخيلة الشعبية به ، لدوره في التاريخ القومي العربي ، وطرده الأحباش من بلاد العرب »[٤] ، وهو أيضًا شخصية أسطورية تنسب له العديد من الأعمال الخارقة التي ينسب مثلها لأبطال الأساطير ، وحكايته تصنف تحت باب الأسطورة التاريخية أو كما يسميها بعض الدراسين التاريخسطورة[٥] ، أما الأميرة ذات الهمة فتندرج حكايتها تحت باب الحكايات البطولية التي يعدها السواح أقرب أقرباء الخرافة ويشترط فيها واقعية الأحداث ، وأن يبدو البطل فيها بصورة مثالية عن الإنسان [٦] ، وهي في ظني تندرج أيضًا تحت الأسطورة التاريخية ، فأحداث حكاية الأميرة ذات الهمة أقرب إلى الواقع رغم المبالغة والتهويل ، وهي شخصية تاريخية « حيك عنها وعن ابنها عبد الوهاب قصص كثيرة ، ظهرت عليها أمارات البطولة صبية ، فسميت ذات الهمة ، رحلت إلى مناطق الثغور واهبة نفسها

---

(١) الأسطورة والمعنى ، الطبعة الأولى ، منشورات دار علاءالدين ، دمشق ، ١٩٩٧ م ، ص ١٤ .
(٢) السابق ، ص ١٦ .
(٣) السابق ، ص ١٦ .
(٤) الموسوعة الثقافة ، بإشراف د . حسين سعيد ، طبعة دار الشعب ، القاهرة ١٩٧٢ ، ص ٥٧٧
(٥) انظر : أحمد كمال زكي ، الأساطير ، ص ٥١ .
(٦) الأسطورة والمعنى ، ١٦ – ١٧ .

لجهاد الروم ، وبايعها بنو كلاب فى ملطية ، وأصبحت شبه مستقلة عن بغداد . أسماها الخليفة هى وابنها : « سيفى الإسلام » ، كانت تشترك بنفسها فى القتال ، ووقعت مراراً فى أسر الروم ، وأوذيت كثيراً »[1] .

وهكذا فإن القداسة لا تصلح مقياساً مائزاً بين الأسطورة والخرافة ، أو بينها وبين باقى عناصر التراث لأنها من الأمور النسبية ، ولأنها لا تقتصر على حكاية دون أخرى مادام الأمر مرتبطاً باعتقاد القوم والبيئة – الزمانية والمكانية – التى تنشأ فيها الحكاية : لذلك رأينا أن ننأى بأنفسنا عن الخوض فى غمار التنظير والتعريفات وتأكيد تداخل عناصر التراث وصعوبة التمييز القطعي بين بعض هذه العناصر على صعيد النظرية ، وأن نقسم التضمين التراثي الذى وقفنا عليه فى ديوان « متى ترك القطا » إلى : تضمين أسطورى ، وتضمين تاريخى ، ودينى ، وأدبى ، وشعبى ، وذلك لأننا نرى أن الكشف عن سبل توظيف هذه العناصر وما تنطوى عليه من معان ودلالات هو غايتنا فى هذا البحث ، وأن إدراج الأسطورة والخرافة أو التاريخسطورة والحكايات البطولية تحت باب واحد .. لا يتعارض وهذه الغاية خاصة أن توظيف الرمز التراثى قد يتخذ عدة أشكال فى ثنايا قصائد الديوان ، كما أنه قد يثير أكثر من مضمون فى آن واحد ، فالرمز الدينى مثلاً قد يتخذ توظيفه بالإضافة إلى بعده الدينى بعداً أسطورياً ، والشخصية التاريخية ذات البعد الواقعى قد تتجلى ببعد أسطورى أيضاً .. وهكذا الحال بالنسبة لباقى العناصر ، الأمر الذى يجعلنا ننبه منذ البداية على أن تقسيم هذه التضمينات إلى أسطورية وتاريخية ودينية وشعبية لا يعنى إقامة الحدود الفاصلة التى تحول دون التداخل الذى قد تحدثه رموزها وأشكال توظيفها ، بل هو فصل تنظيمي يجمع بين الأشباه ويربطها بعقال الموضوعية الدالة .

تضمين الأسطورة :

تعد الأسطورة فى ديوان « متى تُرك القطا » من أهم وسائل إنتاج الدلالة حيث استفاد السبعاوى من دلالاتها الخصبة والمتنوعة ما استطاع إلى ذلك سبيلا ، وقد

---

(١) السابق ، ص ٤٦٨ .

تنوع توظيفه لها حسب المقام ما بين الإشارة والإلماح وإطلاق العنان لخيال المتلقى ليبحث فى أوجه الدلالة ويستنتج الرموز التى تتماهى مع تجربة الشاعر وجو القصيدة النفسى ، وبين التوظيف الفعال الذى يتجاوز الدلالة الإشارية إلى الاستغراق الكامل ، والاتكاء على دلالات الأسطورة وتحويل رموزها إلى وسائط فنية تبوح بما يصطرع فى عقله ووجدانه من أفكار وأحاسيس ، فمن أمثلة النمط الأول قوله[١] :

دبشليمُ فى سريره .. والنطعُ والسيافُ ..

والوشاةُ اجترحوا المكيدهْ

مُدِّى لىَّ الجديلةَ التى تصعدُ بى

إلى سمائكِ البعيدهْ

الحبُّ كان زلَّتى ..

الحبُّ آيتى الوحيدهْ

يرتكز الشاعر فى النص السابق على ثلاث أساطير لإنتاج الدلالة التى يريد ، الأولى نراها فى صورة دبشليم الملك الهندى على سرير الحكم ، والثانية نتمثلها فى صورة السياف إلى جانبه النطع المفروش كى يقف فوقه المحكوم عليه بالموت ، والثالثة فى صورة الأميرة التى تمد جديلتها ليتمكن الحبيب من الصعود إليها .

وقد تمازجت دلالات الأساطير الثلاثة ؛ الهندية التى تجسد الظلم والبطش وكيفية مواجهته بالحكمة – حكمة بيدبا الفيلسوف – والعربية القديمة التى تشير إلى مكر ودهاء الزباء التى استدرجت قاتل أبيها وفتكت به[٢] ، وقصة الأميرة العاشقة التى

---

(١) عبد الكريم السبعاوى ، ديوان متى ترك القطا ، الطبعة الأولى ، دار النورس ، غزة ٦٩٩١ ، ص ٥

(٢) تقول الأسطورة : « الزباء نائلة بنت عمر بن الظرب العمليقى ، ملكت الجزيرة بعدأن قتل الملك جذيمة الأبرش أباها ، وكانت مملكتها من الفرات إلى تدمر وجنودها من العماليق ، وقد أعملت الحيلة حتى استدرجته إلى مملكتها وقتلته » راجع : زينب بنت يوسف فواز العماليق ، الدر المنثور فى طبقات ربات الخدود ، ط ٢ دار المعرفة ، بيروت ١٣١٢ هـ ، ص ٢١٩ .

سجنها المماليك فى سجن القلعة فصبرت على الأذى حتى طال شعرها ، واستطاعت أن تمد جديلتها لعشيقها كى يتسلق سور القلعة ويصل إليها ويحررها .

وتتماهى دلالات هذه الأساطير الثلاثة مجتمعة مع الواقع السياسى الفلسطيني لتشير إلى سبل الخلاص من جبروت المحتل وظلمه ، التى تتمثل فى الحكمة والحيلة والإخلاص فى الحب : لأنه طوق النجاة الوحيد .

ومن أمثلة النمط الأول – أيضاً – الذى ترد فيه الأسطورة بطريقة عرضية للتعبير عن رؤية الشاعر وموقفه الخاص من الواقع قوله(١) :

– كان لى أخوةٌ ورمونى فى الجُبّ

فاحتملتنى لمصر القوافلْ

آه يا مصرُ

هل كنت عهداً من الحبّ

أم كنت حلماً مخاتلْ

وأين التى علمتنى الأناشيد فى ليلة العيد ؟

– هاهمْ يزُفُّونَ عذراءَ للنيل كى ما يفيضْ

ونيلَى أنتَ

شُقَّتى ضفتين ودلتا

وتدفقْ علىَّ بموجك ..

حتى ألامس روحَ الفصول ..

وتأخذ دورتَها فى دمائى حياةً وموتا

---

(١) الديوان ، ص ٢٥ – ٢٧

حياةً وموتا

وسبعًا سمانًا وسبعًا عجافْ

توالَيْنَ من أولِ العمرِ حتى نهايتِهِ

آه يا مصرُ إنى أخافْ

عليك .. وإنى أخافْ

علىَّ .. وإنى أخافْ

لماذا تنامُ النواطيرُ حين تقومُ الثعالبُ من نومها ؟

والعناقيدُ ذاتيةٌ للقطافْ

لقد تضافرت فى النص السابق دلالات الرمز الدينى والتاريخى والشعبى لتوضيح أبعاد الأسطورة ودلالالتها الإشارية التى تعكس ما يصطرع فى عقل الشاعر ووجدانه من الأفكار والأحاسيس التى لم يتمكن من البوح بها صراحة ، فاستحضر قصة يوسف عليه السلام ليشير إلى جذور العلاقة بين مصر وفلسطين ، ثم دلل على صدق هذه العلاقة وقوة أواصرها من خلال الإلماح إلى ثورة الثالث والعشرين من يوليو - « أين التى علمتنى الأناشيد فى ليلة العيد »[(١)] ، التى تُعد بداية مرحلة المد القومى ، متسائلًا باستهجان عن غياب مبادئ تلك الثورة وروح القومية العربية .

ثم نجد الإجابة على سؤاله ببعث الأسطورة المصرية القديمة ، أسطورة عروس النيل الذى وصفه القدماء المصريون بأنه « رب الرزق الوفير » ، وأنه « والد الأرباب » وقدموا له أجمل فتيات مصر قربانًا لكى يفيض[(٢)] ، حيث تبوح الأسطورة بما يعتمل فى صدره من دلالات تتماهى مع رؤيته للواقع السياسى وتعويل العرب على أمريكا

---

(١) إشارة إلى التلاحم بين الفلسطينيين والمصريين ، حيث يذكر التقليد السنوى الذى كان متبعا فى إحياء ذكرى الثورة فى البلدين على أنغام أناشيد الثورة التى كان معظمها يدور حول القومية العربية وتحرير فلسطين .

(٢) الموسوعة الثقافية ، إشراف د . حسين سعيد ، طبعة دار الشعب ، القاهرة ١٩٧٢ ، ص ١٠١١ .

والغـرب ، فـأمـريكا ودول الغـرب حلت مـحل النيل ، والشـعب الفلسطيني حل مـحل العروس التي تقدم له قربانًا ، لذلك نراه يرفض هذا الواقع بقوله :

ونيلَى أنتَ

شُقَّتى ضفتين ودلتا

وتدفقْ عليَّ بموجك ..

حتى ألامس روحَ الفصول ..

ليقرر أن الخير - النيل وفيضانه - لا يأتي من أمريكا والغرب بل من الإنسان العربي ؛ لأنه هو العطاء الحقيقي ، ثم يتبع ذلك بالتحذير من التمادي في الاستبشار بأمريكا والغرب ؛ قارنًا مصير فلسطين بمصير مصر إذا حلّ بها مكروه ، « إني أخاف عليك .. إني أخاف عليَّ » ، ويرمز إلى قادة أمريكا والغرب بالثعالب وإلى حراس الحلم العربي بالنواطير ، وذلك من خلال تضمينه لقول المتنبي في هجاء كافور[1] :

نامَتْ نَواطيرُ مِصر عنْ ثَعالِبِها فَقَدْ بَشِمْنَ[2] وما تَفنَى العَناقيدُ

ومن أمثلة الإشارة العرضية إلى مضامين الأساطير - أيضًا - نذكر قول الشاعر[3] :

يتنشنجُ عضو الكنيست

وهو عقيمٌ وزوجتُه عاقرْ

لم يخلَفْ سواها أبوها

---

(١) ديوان المتنبي ، تحقيق عبد المنعم خفاجي وآخرون ، طبعة مكتبة مصر ، القاهرة ١٩٩٤ ، ص ١٢٧

(٢) بشم : أتخم من كثرة الأكل .

(٣) ديوان « متى تُرك القطا » ، ص ، ٩٩ .

عندى الحل :

فليوقف العرب النسل

أو فلنعقم واحدا واحدا

يا لشرّ البلية ..

كيف تموتُ إذًا وهى عنقاءُ

تولدُ ثانية كلما قتلوها

حيث يبعث فى نكراه أسطورة العنقاء معانى التجدد والانبعاث التى تعكس يأس الاحتلال من القضاء على الشعب الفلسطينى ، كما تؤكد صمود هذا الشعب واستمراريته رغم كثرة الشهداء .

أما صور النمط الثانى من أنماط توظيف الأسطورة ورموزها فنتمثله فى مثل قول الشاعر فى قصيدته الموسومة بـ « النداهة » [1] :

حوريةٌ من الزبدْ

نورسةٌ يشعلُ دفؤُها الجسدْ

أضمُّها فتختفى

وأقتفى ..

ضحكتها إلى الأبدْ

تقولُ حينما ترقّ لىِ

- هَرمت يا ولدْ

ولم تزل فى أثرى ..

---

(١) الديوان ، ص ٦ .

من بلدٍ إلى بلدْ

لا يجد الشاعر أقوى من اسم الأسطورة – النداهة – ليعبر عن غربة الفلسطيني القهرية ، ويكثف دلالات تجربته الخاصة التي تتماهى مع تجارب السواد الأعظم من أبناء جلدته ، ولكي يحفز وعي المتلقي ويستثير خبرته وثقافته ليكتشف التيارات الدلالية والطاقات الإيحائية التي تبشر بجوانب الإبداع المضموني .

النداهة أسطورة عربية تتحدث عن حورية من الجن الشرير تسكن النهر ، تظهر للشباب وتغويهم بزينتها وجمالها ، فيتبعونها ويهلكون غرقًا في النهر(١) .

وقد تحللت رؤية الشاعر وخلاصة تجربته وموقفه من الغربة في هذه القصيدة التي تكثف معاناة الفلسطيني الذي يمضي عمره وهو يلهث وراء الاستقرار النفسي والجسدي .

إلى غير ذلك من شواهد توظيف الرموز الأسطورية التي سنقف عليها عند الحديث عن المضامين التاريخية والشعبية والدينية والأدبية .. وذلك منعًا للإطالة والتكرار حيث تمتزج الأسطورة غالبًا مع الوقائع التاريخية والحقائق الدينية والخرافات والقصص الشعبية والرموز الأدبية .

٢ – التضمين التاريخي والتاريخسطوري :

اتكأ الشاعر عبد الكريم السبعاوي على الشخصيات والأحداث التاريخية في تشكيل الأبعاد الدلالية لشعره ، حيث اتخذ من صفات الشخصيات وما اشتهرت به

---

(١) يقترن ذكر النداهة في غزة ببئر مهجورة في منطقة التفاح تدعى « بئر أعبيه » . ومن قصص نداهة غزة وأوصافها ما جاء في رواية العنقاء : « حلف الزهار طلاقا من زوجتيه أن عروسة بئر أعبيه خرجت له من شور الصبر الذي يمتد على طول الزقاق إلى الساقية . كانت ترتدي ثوبًا أبيض وطرحة بيضاء وعليها من الحلي الذهبية ما يزن رطلين ، وكلما تحركت خشخش الذهب في عنقها ومعصميها ورنت خلاخيلها . ويتابع الزهار : قالت اتبعني ، ساكون خيرًا لك من كل النساء ، أنا بنت مالك الجان ، أعرضت عنها ومضيت دون أن ألتفت ، صارت تنادي بعالي الصوت : يا زهار : فتردد السياجات وأكتاف الصبر وكعوب الجميز صدى ندائها : يا زهار ، يا زَهار ، وضعت أصبعي في أذني ولم ألتفت ، حتى لا أقع تحت سحرها فتسحبني إلى الساقية ، وتغرقني في البئر كما فعلت مع ابن المطربيعي » .

عبد الكريم السبعاوي ، رواية العنقاد ، دار سبيل للنشر ، أستراليا ١٩٨٩ ، ص ٢٦ .

عبر التاريخ رموزاً ، ومن الأحداث التاريخية الهامة مفسراً لموقفه ورأيه فى الواقع المعيش ، دون أن يفرق فى هذا بين العودة لأحداث التاريخ وبين العودة للتاريخسطورة ، أو صنع تاريخسطورة من الحدث التاريخى ؛ حيث يمزج بين الواقع التاريخى والأحداث والشخصيات ذات السمات الأسطورية ، ودون أن يتقيد بسرد الحدث التاريخى كما وقع أو التاريخسطورة كما تروى ، بل قد حذف منها عناصر وأضاف عناصر جديدة تنسجم مع العناصر القديمة ، وأعاد تركيبها بشكل جديد لتعمق المغزى القديم أو تعبر عن مغزى جديد يتناسب ورأيه فى الواقع المعيش .

وقد وردت عناصر التراث التاريخى والتاريخسطورى بنفس النهج الذى نلاحظه فى توظيف جميع العناصر التراثية ، سواء عن طريق الإلماح والإشارة من خلال التشبيه أو التضمين والاقتباس ، أو بطريق الاستغراق الكامل والتوظيف الفنى الفعال ، الذى يستثير الماضى ويذكر به ويحث على استخلاص العبر منه ، وهو فى ذلك يبوح بتجربته وموقفه من خلال الرموز والدلالات التى ينطوى عليها ذلك الماضى .. وشواهد ذلك كثيرة فى الديوان ، فمما يمثل الدلالة الإشارية قوله[1] :

لقد تعب الغُزاةُ ..

وما تعبت ..

ومن يعدُّ الموج ؟!

كأنى ألبس (القمباز)[2] .. أدبّكُ

فى انحدار سفائن الإفرنج .

كأنك قَدْ جَدَعْتِ أنوفَ أولَ فوجْ

من التتارْ

---

(١) الديوان ، ص ٩

(٢) القمباز : الزى الشعبى الذى ساد فى غزة ، وكان يعرف فى بعض قرى فلسطين باسم الدماية أيضاً .

انظر : يسرى عرنيطة ، الفنون الشعبية فى فلسطين ، ط ٢ ، وزارة الثقافة ، فلسطين ١٩٩٨ ، ص ٢٢٧ .

يشير الشاعر فى هذا النص إلى الحملات الصليبية المتعاقبة - ٤٨٩ هـ / ١٠٩٦ م حتى ٦٩٢ هـ / ١٢٩٤ م - على فلسطين وكيف انهزمت فى نهاية الأمر . كما يشير إلى ما فعله الأمير بيبرس البندقدارى حينما أرسله السلطان قطز فى مقدمة الجيش إلى غزة لاستطلاع أمر التتار ، وتمكنه من هزيمة التتار وطردهم منها سنة ٦٥٨هـ / ١٢٥٩ م[١] ..

والشاعر فى هاتين الإشارتين التاريخيتين يسعى إلى إشاعة روح التفاؤل والأمل فى النفوس المنهكة ، ويبشرها بعد طول صمود وعناء بانحدار الاحتلال الإسرائيلى .

كذلك نراه يبعث كافور الإخشيدى من الماضى البعيد ليذكرنا بما اشتهر من صفاته كى نستخلص العبر فيقول[٢] :

على العرش كافور
والنيل خارت قوائمه وتهالك
ملتحفًا بالحصى والصخور
والأرضُ جرداءُ بورْ
وأنت تحدث عن شهوات الرياح اللواقح
عن رجفة تعترى رحم الأرض
عند انشطار النوى والبذور
على العرش كافور
وأنت تحدثُ عمن سيأتى

---

(١) الموسوعة الفلسطينية ، الطبعة الثالثة ، دار الأسوار ، عكا ١٩٨٦ ، ص ٣٦٨ .
(٢) الديوان ، ص ٣١ .

إنها إشارة عرضية واعية تمزج بين الرمز التاريخى والرمز الأدبى لتنشر الصفات التى خلدها المتنبى لشخصية هذا الحاكم الذى يرمز لكل حاكم متخلف أهوج ، ولعل شاعرنا لجأ لهذا الرمز لضرورة تجنبه بطش السلطان ، فهو يرى أن الحاكم اليوم هو كافور .

وفى إشارة عرضية إلى هجوم أبرهة الحبشى على مكة واعتزامه هدم الكعبة ، يبعث الشاعر من طيات التاريخ مقولة عبد المطلب بن هاشم لأبرهة الحبشى حينما استولى على إبله : « أنا رب الإبل ، وإن للبيت رباً سيمنعه » [1]، ويقول [2] :

ما أن أن أخلو إلى نفسى

أعودُ إلى الذى قد كنته

قبل اندلاع الشيب فى فوديّ

أهتفُ : للمدينة ربُها .. وأسوق إبلى

إنه يتمنى أن يستطيع العودة إلى حياته الاعتيادية قبل الاحتلال الإسرائيلى لفلسطين ، ولكن هيهات ، إنه لا يستطيع التخلى ، مبرراً ذلك بمزيج من الإشارات الأسطورية والدينية والأدبية والتاريخية المعاصرة التى تعكس مجتمعة معاناة الشاعر ، ويأسه من الحصول على عون الأخوة العرب لتحرير القدس ، فهم يحتربون فيما بينهم فى الخليج ويستعينون بأمثال أبرهة الحبشى [1] :

لكأنها إرم العماد

تدور فى السبع الشداد

وكأننى المجنون تختلط الجهات علىّ

هل بانتْ سعادْ

أم أنها ذُبحت بساح المسجد الأقصى ؟

---

(١) عبد الملك بن هشام ، السيرة النبوية ، تحقيق : أحمد السقا ، ط . دار التراث العربى ، القاهرة ١٩٧٩ م ، ٣٢/١ .

(٢) الديوان ، ٥٢ .

وتحتشد البوارجُ فى الخليج لأن حيىْ وائل اقتتلا

وتلتحق البسوس بقيصر

والرومُ تربطُ خيلها فى السدر والنخل

حيث يشبه فلسطين بمدينة { إرم ذات العماد } فيبعث الرمز الدينى أوّلا { التى لم يخلق مثلها فى البلاد}[1] ، ثم يبعث الأسطورة حين يقول : « تدور فى السبع الشداد»[2] ، مدللاً على يأسه من تحريرها ؛ لذلك شبه نفسه بمجنون ليلى حيث اختلطت عليها الجهات كما اختلطت على مجنون ليلى ، فهو يبحث عن فلسطين كما يبحث المجنون عن ليلى ، وتتمازج الرموز لتوهم بالتداخل والاضطراب ، فنراه يسأل عن سعاد صاحبة كعب بن زهير المذكورة فى مقام مدح النبى صلى الله عليه وسلم ؛ ليصل بحيرته إلى منتهاها ، هل ارتحلت المحبوبة أم قتلت ؟ ويتركنا فى بحر الحيرة نتأمل حال سعاد الفلسطينية التى انشغل العرب عن البحث فى مصيرها بحربهم فى الخليج واستعانتهم بأعداء الأمة ملمحًا إلى قول المتنبى[3] :

لَو تَحَرَّفتَ عـن طريقِ الأعادى ربَطَ السـدرُ خَيلَهُمْ والنخيلُ[4]

ليصل من خلال إشارته العديدة المتداخلة إلى الدلالة التى يسعى إلى البوح بها والموقف والرؤية الذاتية فى الواقع السياسى العربى ، إلى غير ذلك من الإشارات العرضية والإلماحات التاريخية السريعة التى نراها بين ثنايا قصائده ، والتى تسعى لربط الحاضر بالماضى فى محاولة لتفسيره ، وتحث على استخلاص العبر والإفادة من تجارب الأجداد[5] .

---

(١) سورة الفجر ، الآية ٨ .

(٢) تقول الأسطورة إن الله قد خسف بمدينة إرم ذات العماد فبقيت تدور ويراها من كتبت له السعادة مرة فى حياته ، لذلك نرى المتصوفين ينظرون دائمًا لعلهم يرون إرم ذات العماد فيحوزون الجنة ..

(٣) ديوان المتنبى ، ٢٨٠ .

(٤) معنى البيت : لو ملت عن طريق الروم لساروا فوغلوا فى ديار العرب حتى يربطوا خيولهم بالسدر والنخيل التى بالعراق .

(٥) انظر مثلًا : الديوان ، ص ٤٩ ، ص ٥٥ ، ص ١٠٢ .

أما تحلل الرمز التاريخي وبناء قصائد كاملة على دلالات هذا الرمز لتبوح بما قد يعجز الشاعر عن البوح به صراحة فنجدها في العديد من القصائد ، فقصيدته الموسومة بـ « من أوراق عبد الرحمن الخارج » تمثل هذا النمط ، حيث يعكس عنوانها غاية الشاعر من استدعاء هذه الشخصية من إطارها التاريخي ، وإعادة صياغة ملامحها للتعبير عن رؤيته وتجربته ، فعبد الرحمن الداخل مؤسس الدولة الأموية في الأندلس ، دخل إلى أرض غير عربية وألحقها بأرض الوطن ، أما عبد الرحمن الخارج فهو شاعرنا الذي يعد رمزًا لكل فلسطيني ترك وطنه قسرًا وخرج إلى أرض بعيدة يستحيل إلحاقها بالوطن ، وهنا تتقاطع الدلالة الناتجة عن تقابل الخارج مع الداخل للتدليل على عجز الإنسان الفرد في مواجهة مصيره المحتوم ، كما تشي بدلالات رحلة الشاعر الحياتية بعيدًا عن وطنه في مواجهة هذا المصير المحتوم وتمسكه بعروبته وتراثه ووطنه ، هذا هو أحد وجوه التشابه بين عبد الرحمن الداخل الرمز التاريخي ، وعبد الرحن الخارج الرمز الفلسطيني ، إنه تشابه التجربة من حيث الغربة والوفاء للموروث والالتزام بالوطن ، وتقاطعات الدلالة بين التاريخي والواقعي نلتمس صورها في مثل قوله [(١)] :

مسلمًا خطواتي للتيهِ

أو غلُ ..

يبكي رفيقي حين يرى الدرب!

لا نطلب الآن ملكًا

ولكن بقيَةَ عمرٍ هزيلْ

ظبيةٌ تلك ..

أم لقمة العيش

تركضني خلفها ..

(١) الديوان ، ص ٣٦ .

ووراثى زغب الحواصل

واسعةٌ هذه الأرض

مزهوةٌ بالمساخر والطيش

أين سألقى رحالى

أنا الأموى المهاجر

ملبورنُ[١] ليست طليطلةً

وأنا لستُ صقر قريشْ

إن عبد الرحمن الداخل كان يطلب ملكًا ووطنًا يضيفه للوطن ، أما عبد الرحمن الخارج فيبحث عن لقمة العيش فقط ، عبد الرحمن الداخل لم تراوده أحلام العودة لأنه أنشأ وطنه وعاش فى ربوع ، أما عبد الرحمن الخارج فالوطن البديل أو المنفى القسرى هو نقيض الوطن الذى يصعب عليه الانصهار فيه[٢] :

كيف سأعتاد وجهى البديل

وكيف سأعتادُ بُعدك

إنى افتقدتُك عند الصباح

وإنى افتقدتُك عند المساء

وإنى افتقدتُك طيلة هذا النهارِ الطويلْ

إنه يحلم بالعودة إلى ربوع الوطن ويبين شروط العودة الميمونة ، التى يراها فى عودة زمن العزة والكرامة العربية ، زمن الوحدة وزوال الحواجز والحدود بين الأشقاء العرب [٣] :

(١) مدينة أسترالية .

(٢) الديوان ، ٣٦ .

(٣) الديوان ، ص ٣٧ ، ٣٨ .

وقال صحابى : الفرارُ أم الأسر ؟!

قلت الفرار .. وصبرٌ جميلْ

إلى أن يعود الزمانُ

كهيئته عندَ خلق السموات والأرض

يفرخُ صقركِ بيضته فى رمادِ الجليلْ

تصبين دجلة فى النيلْ

يطرح نخلُ الخليج على قمم الأطلسى

ينوّرُ زيتونُ تونس فى سفح أربيلْ

تنبع زمزم من صخرة فى الخليلْ

ولم ينس فى خضم ذلك أن يذكرنا بقول أبى فراس الحمدانى حينما وقع فى أسر الروم[1] :

وقال أُصيَحابى الفرار أو الرَدى   فقـلتُ هما أمـرانِ أحلاهُمـا مُرُّ

وإن اختلف مع أبى فراس الحمدانى الذى اختار القتال على الفرار حتى وقع فى أسر الروم ، أما شاعرنا فقد اختار الفرار المؤقت حتى يعود الزمان العربى إلى سابق عهده ؛ لأن البطولة الفردية محكوم عليها بالفشل مهما كان حجمها .

---

(١) أسر أبو فراس سنة ٣٤٩ هـ / ٩٦٠ م ، وبقى فى أسر الروم خمس سنوات . راجع : مصطفى الشكعة ، سيف الدولة الحمدانى ، الطبعة الثانية ، عالم الكتب ، بيروت ومكتبة المتنبى بالقاهرة ، ١٩٧٧ ، ص ١٩٥.

ومن الرموز التاريخية الإنسانية ذات الدلالات العميقة التى تفسر رؤية الشاعر وموقفه من أسلوب تعامل القوى الغربية مع القضية الفلسطينية قصيدته المعنونة بـ « وولسنج ماتيلدا » هذا العنوان الذى يشير إلى أول امرأة بيضاء نفتها حكومة بريطانيا إلى أستراليا ، والتى تحولت فى منفاها رمزًا للتآخى والمحبة والرحمة(١) .

يفرغ السبعاوى من خلال تفاعله مع هذا الرمز التاريخى ما فى جعبته تجاه الغرب ممثلاً فى بريطانيا التى هى سبب نكبة فلسطين ، فيرى أن جريمة « ماتيلدا » لا تقارن البتة بالجرائم التى اقترفتها الحكومة البريطانية ممثلة فى الملكة « فكتوريا » ، قد تكون ماتيلدا سرقت مالا يستحق الذكر ، ولكن فكتوريا سرقت بلادًا ، ونهبت شعوبًا ، وسفكت دماء الأبرياء ، ومع ذلك فقد أصبحت رمزًا للمجد والعظمة البريطانية (٢) ، إنها المفارقة العجيبة كما يصورها الشاعر(٣) :

هل سرقت شلنًا فنفوها إلى آخر الأرض ؟

فكتوريا سرقتْ أممًا وسبت قاراتْ

سلبت فرحة الأمهاتْ

توجوها على السودِ والصفرِ

والجائعين العراةْ

لتكن فكتوريا ملكةً ..

ولكن ستبقين أنت ماتيلدا

---

(١) « كانت ماتيلدا تطبخ للسجناء وتجهد فى التسرية عنهم وتبديد وحشة المنفى حتى تحولت بمرور الوقت إلى رمز للقارة الجديدة ، وفى الاحتفالات الكبرى ينشد الأستراليون على اختلاف أصولهم العرقية الأغنية التى كان يغنيها السجناء لماتيلدا Wolseing Matelda الديوان ، حاشية الصفحة ١٩ .

(٢) فكتوريا (١٨١٩ – ١٩٠١) ، ملكة بريطانيا (١٨٧٢ – ١٩٠١) وإمبراطورة الهند (١٨٧٦ – ١٩٠١) .. بلغت بريطانيا خلال فترة حكمها الطويلة أوج رخائها وتوسعها الاستعمارى .. انظر : الموسوعة العربية الميسرة ، إشراف : محمد شفيق غربال ، طبعة دار نهضة لبنان ١٩٨٠ ، ٢ /١٣٠٥ .

(٣) الديوان ، ص ٢٢ ، ٢٣ .

مليكة روحى

لقد توحد الشاعر وماتيلدا ، فالمعاناة واحدة ، كلاهما اقتلع من وطنه ، كما أن جلادهما واحد ، ومع ذلك فإنه يرفض أن يتأقلم مع الواقع الجديد ، وأن يستسلم للمصير الذى استسلمت له ماتيلدا التى ماتت فى منفاها[1] :

تعانقنى وتغمغم يا للصبىِّ

كلانا اقْتُلِعنا من الأرضِ

من وطن نعبده

الذرا ع التى طوَّحتْ بكَ قد طوحت بى

هتفتُ : ولكننى عربى

من بلاد النبى

ويأبى علىَّ الحياءُ

وتأبى عمامة جدِّى

وتقوى أبى

إنه يعبر عن المراودة المستمرة بين الفلسطينى وأماكن تشرده المختلفة ، كل مكان يراوده على البقاء والانخراط فيه ، ولكنه لا يستطيع أن ينسى وطنه وتراث أجداده ، وأن يعطى نفسه لأى مكان آخر مهما كثرت المغريات .

٣ - المضمون الدينى :

يعد النص القرآنى مصدرًا هامًا من مصادر التعبير الشعرى وتكثيف الدلالة وإثرائها بالرموز الخصبة فى شعر السبعاوى ، إذ يلاحظ أن السبعاوى قد استثمر

---

(١) الديوان ، ص ٢٢ ، ٢٣ .

ثقافته الدينية بشتى الطرق التى تناسب تجربته ورؤيته ، فنوع بين استلهام بعض المعانى القرآنية ، واقتباس بعض النصوص ، والإيحاء أو الإشارة مستغلا الطاقة التعبيرية للفظ القرآنى ، كما أنه لم يغفل التوراة أو الإنجيل فى إشاراته وتضميناته .

ورغم ما لاحظناه من ميل السبعاوى إلى الاتكاء على إشعاعات اللفظة القرآنية ، والاكتفاء - غالبًا - بالتلميح أو التضمين اللفظى ، إلا أننا لاحظنا أيضًا أن مجموع التلميحات والتضمينات المستمدة من قصة يوسف عليه السلام تكاد تشى بتحلل تلك القصة فى نصوص الديوان ، وفى ظنى أن تبرير ذلك يعود لماهية رموز ودلالات هذه القصة القرآنية التى تفسر معاناة الشعب الفلسطينى وتبوح بموقف الشاعر ورؤيته . وشواهد ذلك كثيرة نذكر منها قوله(١) :

كان لى أخوة ورمونى فى الجُب(٢)

فاحتملتنى لمصر القوافل

الذى يُلَمِّح فيه إلى موقف بعض الأشقاء العرب السلبى تجاه القضية الفلسطينية ، ويقابل ذلك بموقف مصر التى احتضنت يوسف عليه السلام بعد طول معاناة ، وعبر بها ومعها من عنق الزجاجة وتجاوز الأزمات ؛ حيث يوضح ذلك فى قوله فى موضع آخر(٣) :

وسبعًا سمانًا عجاف

توالين من أول العمر حتى نهايته

مشيرًا إلى قوله الله عز وجل : ﴿ يُوسُفُ أَيُّهَا ٱلصِّدِّيقُ أَفْتِنَا فِى سَبْعِ بَقَرَٰتٍ سِمَانٍ يَأْكُلُهُنَّ سَبْعٌ عِجَافٌ وَسَبْعِ سُنۢبُلَٰتٍ خُضْرٍ وَأُخَرَ يَابِسَٰتٍ لَّعَلِّىٓ أَرْجِعُ إِلَى ٱلنَّاسِ لَعَلَّهُمْ يَعْلَمُونَ ﴾(٤) . إنه يمتح من معين دلالات هذا الاقتباس القرآنى ما يتماهى مع حال

(١) الديوان ص ٢٥ .
(٢) راجع : سورة يوسف ، الآية ١٠ .
(٣) الديوان ، ص ٢٦ .
(٤) سورة يوسف ، الآية ٤٦ .

القضية الفلسطينية وما تمر من انكسارات وانتصارات ، كما يشيع روح الأمل من خلال أبعاد هذه القصة ونهايتها السعيدة .

ومن ذلك قوله فى قصيدة « الرياح اللواقح » المهداة للشاعر الراحل صلاح عبد الصبور[1] :

وكنت هممت بها حين همت

وفرق بينكما عاصف من دماء

عيون الخليفة ساهرة

وجنود الخليفة ..

دفنوا ألف وضاح تحت السرير

وما غادر الشعراء

والأميرة فى قبضة الأخطبوط

يحف بها الجنرالات والسفراء الأجانب والأرنؤوط

حيث يعتمد الدلالات الإيحائية للفظ « هم » الوارد فى قوله تعالى : ﴿ وَلَقَدْ هَمَّتْ بِهِۦ وَهَمَّ بِهَا ﴾[2] ؛ ليشير إلى تطور العلاقة بين صلاح عبد الصبور - رمز المبدع - وأميرته المعشوقة - مصر - فكأنى به يشير إلى مرحلة المد الفكرى التى سادت مصر قبل هزيمة حزيران ١٩٦٧ يؤكد ذلك قوله : « وفرق بينكما عاصف من دماء » الذى يشير إلى الهزيمة التى أعادت العسكر إلى الصدارة بعد أن همت مصر أن تضع المبدعين فى هذه المنزلة ، وكعادة الشاعر فى تصيد رموزه من مصادرها المختلفة ، نراه يبعث الرمز الأدبى « وضاح ليمن » ليؤازر الرمز الدينى والتاريخى فى استكمال الرؤية التى يريد توصيلها للملتقى ، حيث يعود بنا إلى الشاعر عبد الرحمن

---

(١) الديوان ، ص ٢٩ .

(٢) سورة يوسف ، الآية ٢٤ .

بن إسماعيل الملقب وضاح اليمن الذى يرمز إلى جمال الطلعة وفصاحة اللسان ، ويرينا كيف كانت نهايته على يد الخليفة الوليد بن عبد الملك[1] ، ثم يشير إلى قول عنترة العبسى[2] :

هل غـادر الشـعراء من مـتـردم أم هل عـرفت الدار بـعـد توهـم

ليؤكد استمرارية المحاولة - وما غادر الشعراء - وإصرار الشعراء على الوقوف فى طريق الأميرة - الوطن - ومناغاتها من وراء ظهر الحكام ، وقد ساعد على توضيح هذه الدلالة انبعاث شخصية عنترة بما تحمله من رموز القوة والثبات التى تؤكد عدم الاستسلام لإدارة السلطان .

إلى غير ذلك من تضمينات أو إشارات أو استلهامات لبعض ألفاظ ومعانى سورة يوسف المتناثرة فى ثنايا قصائد الديوان[3] .

أما خارج نطاق سورة يوسف فتتنوع الإشارات والاقتباسات التى تتناسب وتجربة الشاعر وما يريد البوح به ، فقوله[4] :

لإيلاف القريشيين كان الصيفُ يدَخرُ الغمامْ

وكنت أرتقبُ القوافل فى تخوم الشامْ

يشير الشاعر إلى مكانة فلسطين التاريخية التجارية التى يجسدها ذكر رحلة الصيف التى كانت تقوم بها قريش ﴿لِإِيلَٰفِ قُرَيْشٍ إِۦلَٰفِهِمْ رِحْلَةَ ٱلشِّتَآءِ وَٱلصَّيْفِ﴾[5]، وما تنطوى عليه دلالات تلك الرحلة من معانى الأمان والرخاء ، وكذلك قوله[6] :

---

(١) راجع : الموسوعة العربية الميسرة ، ١٩٥٣/٢ ، ١٩٥٤ .
(٢) الزوزنى ، شرح المعلقات السبع ،مكتبة المعارف ، بيروت ١٩٨٣ ، ص ١٠٧ .
(٣) انظر : الديوان ، ص ٣٢ ، ص ٣٧ ، ص ٧٢ .
(٤) الديوان ، ص ٥٣ .
(٥) سورة قريش ، الآية ١ ، ٢ .
(٦) الديوان ، ص ١١٧ .

لإيلاف غزة إيلافها

وللعبشميات إيلافها

أتتها القوافل من مطلع النور

تنثر فى الأرض حناءها

تبوأها هاشم .. والغطاريف

ألقوا الرحال على بابها

كأن من الطيب هذا الثرى

ومن كوثر الله سلسالها

وحين رمتها خطوب الزمان

اجترح النصر أطفالها

فيا لانتفاضتهم حين لبوا النداء

وزلزلت الأرضُ زلزالها

يماثل الشاعر بين العودة للوطن وما يحيط من مشاعر البهجة ، وبهجة قوافل قريش بما كانت تجنيه من رحلتها إلى الشام ، ثم يوازن بين ما كانت تنعم به فلسطين من رخاء وأمان ، وما أوصلتها إليه الخطوب ، ثم يستثمر الاقتباس القرآنى ﴿ إِذَا زُلْزِلَتِ ٱلْأَرْضُ زِلْزَالَهَا ﴾[1] ليضفى طابعًا من القدسية على الانتفاضة الفلسطينية ، ويعبر عن قوة إرادة أطفال الحجارة الذين قهروا الاحتلال . ومن إلماحاته وإشاراته السريعة أو العَرَضية لبعض الاقتباسات القرآنية قوله[2] :

---

(١) سورة الزلزلة ، آية ١

(٢) الديوان ، ص ٣٤

وينحسر الزمن العربي الجميل

أهز جذوع النخيل

فيشيح بخضرته عن دمي

مسلمًا خطواتي للتيه

حيث يبعث دلالات المعجزة التي حدثت لمريم العذراء ﴿ وَهُزِّىٓ إِلَيْكِ بِجِذْعِ ٱلنَّخْلَةِ تُسَٰقِطْ عَلَيْكِ رُطَبًا جَنِيًّا ﴾(١) ، وأبت الحدوث للشاعر ، الأمر الذي أسلمه للتيه ، تيه بني إسرائيل الذي يتماهى مع تيه الشاعر في بلاد الغربة أربعين عامًا ، وكذلك قوله(٢) :

وما قتلوه .. وما صلبوهُ

ولكنهم ألزموه بأعناقهمْ

صارمًا ليس ينبو

اقتباس لقول الله عز وجل في عيسى بن مريم عليه السلام : ﴿ وَقَوْلِهِمْ إِنَّا قَتَلْنَا ٱلْمَسِيحَ عِيسَى ٱبْنَ مَرْيَمَ رَسُولَ ٱللَّهِ وَمَا قَتَلُوهُ وَمَا صَلَبُوهُ وَلَٰكِن شُبِّهَ لَهُمْ ﴾(٣) ، وقوله(٤) :

وحين يجوع صغارك في الليل

تمتدُّ أيديهم اللدناتُ إلى طوق صدرك

أو من خلال ثقوب الرصاص

فلا تسألي .. أيهم يرضعُ الثدى

أو يرضعُ الجرح

بل أطلقيهمْ طيورًا أبابيلْ

---

(١) سورة مريم ، الآية ٢٥ .

(٢) الديوان ، ص ٥٠ .

(٣) سورة النساء ، آية ١٥٧ .

(٤) الديوان ، ص ٩٣ ، ٩٤ .

يقصفون العدوّ المدجج خلف السرابيلْ

بالحجار السجاجيلْ

كل سجيلة في المقاتل

كل سجيلة من ذراع صبي مُقاتل

تقول له الأم

جف على فمك الثديُ

فارضع حليب الزلازل

وإما سقطت على الأرض

فانهض وقاتل

وانهض وقاتل

وانهض وقاتل

الذي تحلل فيه الرمز الديني المستمد من سورة الفيل ليعبر عن رؤية الشاعر للانتفاضة ، ويصور بطولة أطفال الحجارة الذين يستعصون على الموت بتجددهم وانبعاثهم كالعنقاء .

إنهم الطيور الأبابيل الذين يقصفون العدو بحجارة من سجيل ، إن تمجيده لهم ورأيه في بطولتهم بلغ حد القداسة حيث أنزلهم منزلة الطيور الأبابيل التي قصفت فيلة أبرهة الحبشي وجنوده بحجارة من سجيل .

إلى غير ذلك من الإشارات والاقتباسات القرآنية ذات الدلالات الخصبة التي لا يتسع المقام لحصرها[١] .

أما الرموز الدينية الأخرى ، المستمدة من التوراة والإنجيل ، فقد استلهم الشاعر ما يتناسب منها مع تجربته وموقفه ، لذلك كثرت إشاراته إلى حياة عيسى ابن مريم

(١) أانظر مثلا : الديوان ، ص ٧١ ، ٧٢ ، ٩٣ ، ١١٨ ، ١٢٠.

عليه السلام ؛ لأنها تنطوى على الكثير من الدلالات التى تصور معاناة الشعب الفلسطينى ، وأمثلة ذلك كثيرة نذكر منها قوله[1] :

وكم مرة ستروح سنة

وتجىء سنة ؟؟

وكم مرة سوف تُقرع أجراس بيت لحم

يولد طفلٌ ويصلب

بين يدى أمة المثخنة ؟؟

وكم مرة تسقط القدسُ

يرتفع الدمُ حتى يغطى الكنيسة والمئذنة ؟؟

أتممتُ فى التيه يا وطنى أربعين سنة

هرمت وما زلت أصعدُ جلجلتى

ساحبًا نحو أرضك خطواتى الموهنة

يعتمد الشاعر فى تصويره معاناة أطال فلسطين على بعث قصة معاناة المسيح عليه السلام على أيدى اليهود ، وما يهيجه ذكر الجلجلة[2] فى النفوس من معانى القهر والعذاب ، فهى المكان الذى كان يقتل فيه المحكوم عليهم بالموت ، والذى يعتقد المسيحيون أن المسيح عليه السلام صلب ومات فيه[3] ، ويستغرق الشاعر فى تصويره معاناة الشعب الفلسطينى فيشير إلى المذابح التى ارتكبها الصليبيون فى فلسطين ، وينتهى بذكر شتات الفلسطينيين فى المنافى من خلال الإشارة إلى تيه بنى إسرائيل .

ويؤكد الشاعر تماهى معاناة الشعب الفلسطينى مع معاناة المسيح عليه السلام فيقول فى قصيدته الموسومة بـ « الرسول »[4] :

---

(١) الديوان ، ص ٢٧ .

(٢) الجلجلة : مكان مرتفع يقع خارج القدس قريبًا من بابها . انظر : الموسوعة الفلسطينية ٢/٤٣ .

(٣) انظر : إنجيل القديس يوحنا ، ١٩/١٧ ، ٢٠ ، ٤١ .

(٤) الديوان ، ص ٧٦ .

أنا ملك الملوك

عرشى التراب

تاجى الشوك

شارتى المسمارُ فى كفىَّ

أما التضمينات التوراتية فبالإضافة إلى ما لاحظناه من تكرار الإشارة إلى تيه بنى إسرائيل ، نذكر إشارته المثخنة بالدلالة إلى شمشون فى قوله[1] :

كأنك قد جززت غدائر الجبار

(هل ترك الغزاةُ سوى جماجمهم)؟

فردى الباب

وابتسمى .. ينورُ برتقال المرج

يحل الزيت فى الزيتون

تزدادُ السنابل وَهْج

ويعتدل الفلسطينى فوق السرج

يبعث الشاعر فى وجدان المتلقى قصة شمشون الإسرائيلى قاطع الطريق الذى كان يعتدى على أموال الفلسطينيين وأرواحهم ، ونهايته فى غزة على يد دليلة الفلسطينية التى جردته من قوته ومكنت شعبها من القضاء عليه[2] ، حيث أسقط الشاعر دلالات هذه القصة التوراتية الى منجزات الانتفاضة التى قابل أهلها العُزَّل المحتل الإسرائيلى المدجج بالسلاح ، واستطاعوا تقليم أظافره وإفقاده سر قوته .

---

(١) الديوان ت، ص ١٠

(٢) انظر : ليو تاكسل ، التوراة كتاب مقدس أم جمع من الأساطير ، ترجمة د. حسان إسحاق ، الطبعة الأولى ، الجندى للطباعة والنشر ١٩٩٤ ، ص ٢٣٥ - ٢٣٩ .

وهناك أسطورة هندية تماثل الحكاية التوراتية تماما . انظر : فريدرش ديرلاين ، الحكاية الخرافية ، ترجمة: نبيلة إبراهيم ، ط دار نهضة مصر ، القاهرة ١٩٦٥ ، ص ٧٠ .

٤ - تضمين التراث الشعبى :

تتجلى القصص والحكايات والأغانى والأمثال والملاحم الشعبية فى ثنايا قصائد الديوان وبعض عنواناتها كمظهر من مظاهر توظيف التراث ، وكمرتكز من مرتكزات الشاعر التراثية التى اعتمدها وسائط لتنشيط الأفكار ونقل الأحاسيس تجاه الواقع الفلسطينى وما يكتنفه من مشاكل وأزمات ، فهو يشير إلى مضمون هذه العناصر التراثية أو مغزاها ، أو يستعير أسماء بعض شخصياتها ، ثم يعيد صياغة حكايته الخاصة من هذه العناصر ليعبر بجرأة وقصد عن تصوراته عن الواقع الفلسطينى وموقفه منه ، وأمثلة ذلك فى الديوان عديدة ، فمما يمثل القصص والحكايات الشعبية نذكر القصيدة الموسومة بـ « ليلى والذئب » التى استعارت عنوان حكاية من أشهر الحكايات الشعبية وأكثرها انتشاراً بين الشعوب ، حكاية الذئب الذى التهم جدة ليلى ثم لبس ملابسها ليخدع الحفيدة ويوهمها بأنه الجدة حتى يتمكن من التهامها أيضًا [١] ، وقد اختار الشاعر جزءاً من الحوار الذى دار فى الحكاية بين الحفيدة والذئب وضمنه بلفظه ومعناه فى قصيدته فقال[٢] :

غزة تنهض كالحلم .. كالذكرياتْ

تئز الشراراتُ فى موقد وتطير الحكاياتْ

« ليلى تحب الفراشاتْ ..

تجمع إكليل ورد لجدتها ويسابقها الذئبْ

– يا جدتى فيما عيناك .. أذناك .. فكاك ؟!

ملعونةٌ أنتِ قد نبتتْ فى يديك المخالبْ

تصرخ ليلى »

تظلُ عيونُ الصغار مسهدة للصباحْ

وتغفو عيون الثعالبْ

(١) حكايات الأخوين غريم ، ترجمة : عبد الرحيم صالح الرحيم وآخر ، ط ١ ، دار ثقافة الأطفال ، العراق ١٩٨٧ ، ص ٩٩ - ١٠٢ .

(٢) الديوان ، ص ٤٣ ، ٤٤ .

يحاول الشاعر أن يشير من خلال تضمين اسم هذه الحكاية إلى مغزاها الأخيرَ الذى يتماهى مع ممارسات الاحتلال ، قاصداً التحذير مما يقدم عليه الذئب الإسرائيلى من تغيير ملامح المدن والقرى الفلسطينية التى التهمها ، وطمس هويتها ، وغير أسمائها العربية بأخرى عبرية .

أما تصوير الحياة الشعبية الفلسطينية بأعيادها ومواسمها وأغانيها وعاداتها فنراه مضمناً فى هذه اللوحة الفنية التى يسترجع فيها الشاعر مباهج حياته فى ربوع الوطن قبل أن يشرده الاحتلال ، ويقابل ذلك بما يسمعه أو يقرأه عن ممارسات المحتل الإسرائيلى فى الأراضى الفلسطينية ، يقول[١] :

لماذا تعودُ الرسائلُ مغلقة ليلة العيدْ

أسألُ ساعى البريد البريدْ

هلْ أغمضتْ جفنها فى ليالى الحصارْ ؟!

هل خبزتْ للصغار

كعك أيوب ؟

هلْ زَوَّقَتْ بيضَ باب الدارومْ ؟!

هلْ زغردَتْ للخيول التى رمحتْ

فى خميس أبو الكاس ؟!

قيل : دراويشُها ابتلعوا الشوك والنارْ

وابتسموا فى عناق السيوفْ

قيل : تنهض من نومها فى القميص الشفوفْ

وحنّاؤُها .. دمُ أبنائها

---

(١) الديوان ، ص ٩٧ ، ٩٨ .

يتوهجُ فوق الكفوفْ

تميلُ على نغمات الدفوفْ

(شَعرك طويل وخيلي وعذِّب البلاّنه)[1]

لقد اشتمل النص السابق على العديد من عناصر التراث الشعبي ، وبعث في الذاكرة طقوس الاحتفال في غزة بثلاثة أعياد أو مواسم سنوية ، هي موسم أيوب أو أربعاء أيوب ، الذي يحتفل فيه أهل فلسطين بصنع الكعك والاستحمام في البحر بغرض الاستشفاء تيمنًا بالنبي أيوب عليه السلام[2] ، وخميس البيض أو موسم باب الداروم الذي كان يحتفل فيه أهل غزة بانتصار صلاح الدين الأيوبي على الصليبيين في منطقة الداروم قرب غزة عام ٥٧٣ هجرية[3] ، ويصادف عيد الفصح عند النصارى ، وفيه كان يباهي المسلمون النصارى باستعراض قوتهم ، ومثله موسم أبو الكاس أو خميس أبو الكاس ، الذي كانت تعقد فيه سباقات الخيل ، ويقدم فيه المتصوفة - الدراويش - بعض العروض التي تدلل على كراماتهم ، كابتلاع الشوك أو لعق النار .

وقد تقابلت رموز ودلالات هذه الأعياد الشعبية مع واقع الفلسطينيين زمن الانتفاضة لتعمق الإحساس بمرارة الواقع ، فرموز النصر على المرض[4] ، أو على الصليبين ، تقابل شواهد الهزيمة من حصار ونفي وهدم بيوت وسفك دماء، هذا بالإضافة إلى ما نراه من امتزاج وتداخل بين المشهد الجنائزي الذي يزف فيه الفلسطينيون شهداءهم ، ومشهد العروس - فلسطين - التي تحنت بدم الشهداء قبل

---

(١) مقتبس من أغنية شبعية ترددها النساء للعروس ليلة حمامها وتزيينها قبل الزفاف . خيلي : تشبيه بشعر الخيل في سواده وطوله وكثافته . البلاّنه : الماشطة التي تهتم بزينة العروس .

(٢) انظر : توفيق كنعان ، الأولياء والمزارات الإسلامية في فلسطين ، ترجمة : نمر سرحان ، منشورات وزارة الثقافة الفلسطينية ، رام الله ١٩٩٨ - ، ص ٢٠٨ - ٢١٠ .

(٣) أبو شامة (شهاب الدين محمد) ، الروضتين في أخبار الدولتين ، طبعة دار الجيل ، بيروت ، ٢٧٤/١ .

(٤) كما هو الحال في قصة أيوب .

أن تزف إلى عريسها على أنغام الأغنية الشعبية (شعرِك طويل وخيلى وعذِّب البلاّنه) ، التى ضمنها الشاعر ليفيد من مغزاها الأخير ودلالتها على تواصل الكفاح ، إن هذا المشهد الذى يرمز إلى الثمن الباهظ الذى يدفعه الفلسطينيون مهراً لفلسطين يتكرر فى غير موضع من قصائد الديوان ، من ذلك مثلاً[1] :

زغردى خلف نعش الشهيد

وعودى لكى تصنعى للعريس الوسادهْ

أما المثل الشعبى فقداحتل موقع الصدارة والاهتمام ، حيث اتخذه الشاعر عنوانًا لديوانه ، ليشى بمضمون تجربته ويعبر عن أحساسيه وأفكاره ، فعنوان الديوان « متى تُرك القطا » يبعث فى وعى المتلقى ووجدانه المثل العربى القديم : « لو تُرك القطا لنام»[2] ، ويثير سحابة من الأفكار والمشاعر حول القطا الفلسطينى الذى لم ينعم بالراحة يومًا ، ولم يهدأ باله فيخلد للنوم ، ويبعث معاناة فلسطين منذ فجر التاريخ وهجمات الطامعين المتعاقبة ؛ وكفاح الشعب الفلسطينى الذى لم يعرف الأمن والطمأنينة ، ويتشابك مع دلالة هذا المثل دلالة كل الأمثال التى اشتمل عليها الديوان ، وجميعها تتجانس فى دلالاتها ورموزها مع مضمون الديوان السياسى ، من ذلك مثلًا تضمينها المثل القائل : « لا يفل الحديد إلا الحديد » فى قوله[3] :

خنساءُ ..

لا تبدأى فى الرثاء

إلى أن يفل الحديدُ .. الحديدْ

ويصدقنا الله موعدَهُ

(١) الديوان ، ص ٩٢ ، وانظر أيضًا : قصيدة لا وقت للحز ، ص ٨٧ - ٩٠

(٢) يضرب هذا المثل لمن يهيج إذا تُهُيِّجَ . انظر : ابن منظور ، لسان العرب ، تحقيق : عبد الله الكبير وآخرون ، طبعة دار المعارف ، القاهرة ، « مادة قطا » ، ٥/٣٦٨٤ .

(٣) الديوان ، ص ٩٢ ، ٩٣ . وانظر : ص ١١١ .

ويعز عبادَهْ

وقوله معارضًا المثل القائل : « بلغ السيلُ الزُبى » وهو يتحدث عن صمود الأهل رغم كثرة التضحيات[1] :

في كل شبر من ثراها

جدولٌ من دم الأهل ..

قد جرى .. ولم يبلغ الزبى

هي في خندق الرباط إلى القدس ..

ما كبا الجوادُ بها ..

ولا سيفُها نبا

ومما يمثِّل توظيف السيَر والملاحم الشعبية نذكر قصيدته الموسومة بـ « العودة من وادي الغضا » التي يبعث عنوانها أحدث سيرة بني هلال[2] ، فوادي الغضا هو المكان الذي نفى فيه فارس بني هلال « دياب بن غانم » في العصر الفاطمي ، وعودته من ذلك المنفى ليقود قبيلته ويفتح تونس تتقابل مع عودة الشاعر إلى غزة بعد إبرام اتفاقية أوسلو ، إن شاعرنا يحاول أن يصنع أسطورة عودة الفلسطيني من المنفى من خلال الجمع بين المتقابلين لكي يتيح للمتلقي فرصة تفسير هذا التقابل ورموزه ، يقول[3] :

أعودُ بهم إلى بلدي

يدا بيد

وأسكنهم خلايا الروح والجسد

---

(١) الديوان ، ص ١٢٨ .

(٢) « وهي الملحمة التي تصور وقائع العرب القيسية في الفترة الواقعة ما بين منتصف الرابع والخامس الهجري » انظر : عمر أبو النصر ، تغريبة بني هلال ، طبعة المكتبة الثقافية ، بيروت ١٩٨١ .

(٣) الديوان ، ص ٧ ، ٨ .

وأعلم أننى سأموت حين أموت فى لين الفراش

وأنهم يحيون للأبد

ففيم إذا سئلت اليوم عنهم

خاننى جلدى ..

ونهنهنى البكاء كأن آلاف الثواكل

صحن يا ولدى

كأنى قد رجعت لغزة وحدى

أحقا عدت من منفاى

أبحث فى ركام الدور والأنقاض عن أهلى

أغزه تلك ..

أم أضغاث أحلام تخيل لى

إن دياب بن غانم بطل ملحمة بن هلال عاد من المنفى وقاد الفرسان وفتح تونس ، أما شاعرنا فقد عاد بأرواح الشهداء الذين سقطوا على طريق التحرير ليخلدهم فى ضمير ووجدان الأمة ، وشتان بين العودتين : عودة دياب المفعمة ببهجة النصر وعودة شاعرنا المفعمة بمشاعر الحزن والأسى على الذى ينبعث من سؤال الأهل عن أبنائهم ، كما ينبعث من مشاهد الدمار والخراب الذى أصاب غزة .

وقد تكررت إشارة الشاعر إلى الهلالية ، خاصة القسم المسمى « تغريبة بنى هلال » ؛ لأنه يفصح عن سر اختياره عنوان « من يوميات البحر » لإحدى قصائده التى يصور فيها صنوف العذاب الذى يقاسيه الفلسطينى فى غربته ، يقول[1] :

طار اليمام وحط اليمام[2]

(١) الديوان ، ص ١٦ .

(٢) تضمين من لعبة شعبية يلعبها الأطفال فى غزة .

كيف أسلمنى الحلم للحلم

واليوم لليوم

والعام للعام

يونس فى بحر تونس ..

ساق عزيزة مجدافه

وضفائرها قلعه[1]

والمدى صبوة واغتلام

إنه يشير إلى ما جاء فى تغريبة بنى هلال عن المنجمين الذين كانوا يبحثون عن يونس فيرونه « يخوض فى بحر الدم فى زورق من الذهب ، ومجدافه ساق صبية ، وقد كانت عزيزة أخفته فى مخدعها لكى لا يصل إليه أحد[2] » ، ويهدف الشاعر من ذلك إلى تعميق الإحساس بمدى صمود الفلسطينى رغم ما يتعرض له من مخاطر وأهوال .

تضمين التراث الأدبى :

أشرنا فيما سبق من هذا البحث إلى العديد من التضمينات الأدبية التى رأينا عناصرها متشابكة مع باقى عناصر التراث ، وقد وقفنا على بعض التضمينات والإشارات التى استهلم فيها السبعاوى ما اشتهر من أبيات شعراء العربية أمثال : المتنبى وأبى فراس الحمدانى وعنترة العبسى ..[3] .

ومما تجدر ملاحظته فى هذا المقام أن مظاهر تعامل شاعرنا مع التراث الأدبى ورموزه قد تجلت من خلال الإشارات السريعة إلى بعض مشاهير شعراء العربية فى عصور الأدب المختلفة ، معتمدا على ما اشتهر من رموز هذه الأسماء وصفاتها ، كأن يطالب الخنساء بعدم البكاء وهو يحرض على الثأر لدم الشهداء[4] ، أو أن يشبه نفسه

---

(١) القلع : الشراع .

(٢) الديوان ، ص ١٦ ، وانظر الهلالية ، القسم الثانى ، التغريبة .

(٣) راجع الديوان ، ص ٢٧ ، ٢٩ ، ٣٧.

(٤) الديوان ، ص ٩٢ .

بمجنون ليلى الذى اختلطت عليه الأمور وهو يبحث عن محبوبته - الوطن - [1] ، أو أن يذكر ليلى وقيس وهو يبرهن على صدق حبه وطهارته[2] ..

كما تجلت مظاهر توظيف التراث الأدبى فى كثرة التضمينات المنتشرة فى الديوان ، سواء تضمين ألفاظ وتراكيب شعرية اشتهرت بها معاجم بعض الشعراء ، أو تضمين معانى ، أو معانى وألفاظ بعض الأبيات السيارة فى الأدب العربى ، وأمثلة ذلك كثيرة نذكر منها قوله[3] :

أغادر عينيك متشحا بغبار المعارك
متشحا بالصهيل
أنكس رأسى فتذكرنى الخيل والليل
ينكرنى وجه أمى
وينحسر الزمن العربى الجميل

إن عطف الشاعر الليل على الخيل تضمين واضح لقول المتنبى[4] :

الخيل والليل والبيداء تعرفنى والسيف والرمح والقرطاس والقلم

وقد أكد الشاعر على تعمده بعث هذا البيت وأجوائه النفسية حينما أشار إلى انحسار زمن المتنبى الزمن العربى الجميل ، زمن البطولة والكرامة ، ومن أمثلة ذلك أيضًا قوله[5] :

ظبية تلك ..

---

(١) الديوان ، ص ٥٢ .
(٢) الديوان ت، ص ٧٣ ، وانظر : ص ١٠٢ .
(٣) الديوان ، ص ٣٤ .
(٤) ديوان المتنبى ، ص ٣٢٦ .
(٥) الديوان ، ص ٣٥ .

أم لقمة العيش

تركضنى خلفها

وورائى زغب الحواصل

الذى يضمنه ما اشتهر من تراكيب الحطيئة « زغب الحواصل » ويذكرنا بقوله[١] :

ماذا تقول لأفرخ بذى مرخ   زغب الحواصل، لا ماء ولا شجر ؟

لكى يبعث الإحساس بالفقر والفاقة التى عاناها الفلسطينى - الشاعر - حينما أرغم على ترك وطنه ، إلى غير ذلك من تضمينات الألفاظ والتراكيب[٢] ، أما تضمين المعانى فنذكر منه قوله[٣] :

يبكى رفيقى حين يرى الدرب

لا نطلب الآن ملكا

ولكن بقية عمر هزيل

الذى يضمنه قول امرئ القيس[٤] :

بكى صاحبى لما رأى الدرب دونه   وأيقن أنا لاحقان بقيصرا

فقلت له لاتبك عينك إنما   نحاول ملكا أو نموت فنعذرا

---

(١) ديوان الحطيئة ، تحقيق : نعمان محمد طه ، ط ١ ، مكتبة الخانجى ، القاهرة ، ١٩٨٧ ، ص ١٩١

(٢) انظر مثلا : الديوان ، ص ٥٢ .

(٣) الديوان ، ص ٢٤ ، ٣٥ .

(٤) ديوان امرئ القيس ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، ط دار المعارف ، القاهرة ، ص ٦٦

يعتمد السبعاوى على هذا التضمين فى تصوير حجم معاناة الفلسطينى فى غربته ، ويدلل على حقه فى العيش الكريم من خلال معارضة امرئ القيس فى الغاية .

أما تضمين الأبيات أو الأسطر الشعرية من مشاهير الشعراء القدماء والمحدثين فى شعره فأمثلتها عديدة ، نذكر منها قوله[1] :

(اختلاف النهار والليل ينسى)

غير أنى بذلت فى الحب نفسى

كيف أنسى وجه التى منذ غادرت

لم يغادر نحيبها قرارة حسى

أهى أمى التى بكت ..

أم لداتى

أم عروس ودعتنى صبيحة عرسى

أم بلادى قد أجهشت وهى سبى

لغاصبيها .. من كل لون وجنس

الذى يضمن فيه شطرا من مطلع قصيدة أحمد شوقى[2] :

اختلاف النهار والليل ينسى اذكرا لى الصبا وأيام أنسى

ومن ذلك تضمينه معنى قول دريد بن الصمة [3] :

وهل أنا إلا من غزية إن غوت غويت وإن ترشد غزية أرشد

---

(١) الديوان ، ص ٧٠

(٢) الشوقيات ، دار الكتاب العربى ، بيروت ، ٤٥/٢

(٣) أبو زيد القرشى ، جمهرة أشعار العرب ، تحقيق ، على محمد البجاوى طبعة بيروت ، ص ٤٦٨

الذى يستثمره السبعاوى فى إظهار موقفه ورأيه الذى يتماهى مع رأى دريد ومشورته التى لم يأخذ بها قومه ، وكان عليه أن يتحمل جريرة رأيهم ، يقول[1] :

جنت غزية واستخفت حين جدت لها بعقلى

ليرتكز على ما تثيره تلك القصيدة من معانٍ وأحاسيس فى التعبير عن تجربته الخاصة ، التى تغاير تجربة شوقى بقدر ما تلتقى معها فى التعبير عن حب الوطن والحنين إليه ، فحنين شوقى لمصر الحرة يهيج ذكرياته البهيجة ، ويسترجع معالمها النضرة . أما حنين السبعاوى لفلسطين السبية فيبعث صورا من معاناتها على أيدى الغاصبين ، فكأنى بالسبعاوى قد اعتمد هذا المطلع وسيلة للبوح وتفجير الأفكار والأحاسيس ، لذلك نراه يعود لهذه القصيدة ثانية ليضمن منها قول شوقى :

وطنى لو شغلت بالخلد عنه نازعتنى إليه فى الخلد نفسى

ليجدد دفقته الشعورية ، ويؤكد حبه للوطن ؛ معتمدا على شهرة بيت شوقى ، فيقول[2] :

(وطنى لو شغلت بالخلد عنه

نازعتنى إليه فى الخلد نفسى)

وطنى وميراث آبائى وأجدادى

وعهد الصبا .. وأيام أنسى

قبلتى حيثما كنت ظلت فلسطين

وظلت القدس نسكى وقدسى

(١) الديوان ، ص ٥١ .

(٢) الديوان ، ص ٧٤ ، ٧٥ .

ومن مأساة الحلاج للشاعر صلاح عبد الصبور اقتبس السبعاوى ثلاثة أسطر شعرية نراها في قوله[1] :

وقلت اتبعنى أعلمك

إنى اتبعتك من مطلع الفجر حتى *الزوال*

(وكنت أحب السؤال :

وكنت تحب النوال

تقول : هو الحب سر النجاة .. تعشق تفز)[2]

تعشقت حتى الجنون .. وحتى الحبوط

والأميرة فى قبضة الأخطبوط

يحف بها الجنرالات والسفراء والأجانب والأرنؤوط

إنه يستثمر شهرة « مأساة الحلاج » ووضوح دلالاتها ومغزاها الأخير الذى يعبر عن موقف صلاح عبد الصبور من المثقف العربى الذى آثر السلامة ووقف موقف الحياد لينجو بنفسه من بطش السلطان ، ليشاركه الإحساس بخيبة الأمل فى المثقفين الذين يقفون هذا الموقف .

وبعد .. فقد وظف السبعاوى جميع عناصر التراث ، وانتفع برموزه ودلالاته فى التعبير عن تجربته وموقفه أيما انتفاع ، وجاء توظيفه لتلك العناصر موزعا بين الإشارة والإلماح والتضمين الجزئى ، وبين الاستغراق الكلى للقصيدة من أولها إلى آخرها ، وقد كان الهم السياسى وراء ذلك كله : حيث رأينا الإسقاطات السياسية الغزيرة تمثل عمق دلالة قصائد الديوان .

---

(١) الديوان ، ٣٠ ، ٣١ .

(٢) تضمين من مأساة الحلاج لصلاح عبد الصبور ، انظر : ديوان صلاح عبد الصبور ، ط . دار العودة ، بيروت ١٩٨٨ ، ص ٥٨٠ - ٥٨١

وقد لاحظنا رجحان كفة اهتمامه بالتراث الإسلامى ، رغم عدم إغفاله التراث العربى والإنسانى عامة ، كما لاحظنا اهتمامه بالتراث الفلسطينى وخاصة الغزى منه ، وكما هو معلوم فإن هذا الاهتمام يمثل اعتزاز الشاعر بالتراث الإسلامى والوطنى ، وتبرير ذلك فى ظنى يمكن أن نلتمسه فى ظروف نشأة السبعاوى وتكوينه الثقافى ، فاهتمامه بالتراث الإسلامى ينبع من نشأته الأسرية ، حيث كان أبوه يمتلك كتابا لتحفيظ القرآن وتدريس علومه ، ومكتبة بكتب بكت التراث ؛ من سير وملاحم ودواوين شعرية وقصص البطولات العربية والإسلامية ، وقد انتفع شاعرنا بذلك كله ، ورأينا مظاهر ذلك جلية فى ديوانه[١] .

أما اهتمامه بالتراث الفلسطينى الغزى فأظن أنه انعكاس لغربته ، وشعوره بفقد وطنه وحرمانه من العودة إليه ، الأمر الذى وضع وطنه وقضاياه السياسية فى دائرة الاهتمام وبؤرة الشعور ، فى محاولة مشروعة لتعويض هذا الحرمان : ورفض الواقع المعيش .

---

(١) انظر : مجلة الرأى ، العدد ١٧ ، ص ٦٤ .

المصادر والمراجع

- أبو زيد القرشى ، جمهرة أشعار العرب ، تحقيق : على محمد البجاوى ، طبعة بيروت .
- أبو شامة (شهاب الدين محمد) ، الروضتين فى أخبار الدولتين ، طبعة دار الجيل ، بيروت .
- ابن منظور ، لسان العرب ، تحقيق : عبد الله الكبير وآخرون ، ط . دار المعارف ، القاهرة .
- أحمد كمال زكى ، الأساطير ، الطبعة الأولى ، مكتبة الشباب ، القاهرة ١٩٧٥ .
- الأخوين غريم ، حكايات الأخوين غريم ، ترجمة : عبد الرحيم صالح الرحيم وآخر ، الطبعة الأولى ، دار ثقافة الطفل ، العراق ١٩٨٧ .
- أنس داود ، الأسطورة فى الشعر العربى الحديث ، طبعة القاهرة .
- توفيق كنعان ، الأولياء والمزارات الإسلامية فى فلسطين ، ترجمة : نمر سرحان ، منشورات وزارة الثقافة الفلسطينية ، رام الله ١٩٩٨.
- ديوان أحمد شوقى (الشوقيات) ، دار الكتاب العربى ، بيروت .
- ديوان امرئ القيس ، تحقيق : محمد أبو الفضل إبراهيم ، طبعة دار المعارف ، القاهرة .
- ديوان الحطيئة ، تحقيق : نعمان محمد طه ، الطبعة الأولى ، مكتبة الخانجى ، القاهرة ١٩٨٧.
- ديوان صلاح عبد الصبور ، طبعة دار العودة ، بيروت ١٩٨٨ .

- ديوان المتنبى ، تحقيق : عبد المنعم خفاجي وآخرون ، طبعة مكتبة مصر ، القاهرة ١٩٩٤ .
- الزوزنى ، شرح المعلقات السبع ، مكتبة المعارف ، بيروت ١٩٨٣ .
- زينب بنت يوسف العاملى ، الدر المنثور فى طبقات ربات الخدور ، الطبعة الثانية ، دار المعرفة ، بيروت ١٣١٢ هـ .
- عبد الرضا على ، الأسطورة فى شعر السياب ، طبعة بغداد ١٩٧٨ .
- عبد الكريم السبعاوى ، رواية العنقاء ، دار سبيل للنشر ، أستراليا ١٩٨٩.
- عبد الكريم السبعاوى ، ديوان متى ترك القطا ، الطبعة الأولى ، دار النورس ، غزة ١٩٩٦
- عبد الملك بن هشام ، السيرة النبوية ، تحقيق : أحمد السقا ، طبعة دار الترك العربى ، القاهرة ١٩٧٩.
- عز الدين إسماعيل ، الشعر العربى المعاصر ، الطبعة الثالثة ، دار الفكر العربى ، القاهرة ١٩٧٨.
- عمر أبو النصر ، تغريبة بنى هلال ، طبعة المكتبة الثقافية ، بيروت ١٩٨١ .
- على حداد ، أثر التراث فى الشعر العراقى الحديث ، الطبعة الأولى ، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ١٩٨٦.
- فراس السواح ، الأسطورة والمعنى ، الطبعة الأولى ، منشورات دار علاء الدين ، دمشق ١٩٩٧ .

- فريدرش ديرلاين ، الحكاية الخرافية ، ترجمة : نبيلة إبراهيم ، طبعة دار نهضة مصر ، القاهرة ١٩٦٥ .
- ليو تاكسل ، التوراة كتاب مقدس أم جمع من الأساطير ، ترجمة : حسان إسحاق ، الطبعة الأولى ، الجندى للطباعة والنشر ١٩٩٤.
- مجدى وهبة ، معجم المصطلحات الأدبية ، طبعة مكتبة لبنان ، بيروت ١٩٧٤ .
- مجلة الرأى ، مجلة شهرية تصدر عن مركز الرأى للإعلام ، غزة ، فبراير ١٩٩٨ ، العدد ١٧ .
- مصطفى الشكعة ، سيف الدولة الحمدانى ، الطبعة الثانية ، عالم الكتب ببيروت ومكتبة المتنبى بالقاهرة ١٩٧٧ .
- الموسوعة الثقافية ، إشراف حسين سعيد ، طبعة دار الشعب ، القاهرة ١٩٧٢ .
- الموسوعة العربية الميسرة ، إشراف محمد شفيق غربال ، طبعة دار نهضة لبنان ١٩٨٠ .
- الموسوعة الفلسطينية ، الطبعة الثالثة ، دار الأسوار عكا ، ١٩٨٦ .
- يسرى عرنيطة ، الفنون الشعبية فى فلسطين ، الطبعة الثاثة ، وزارة الثقافة ، فلسطين ١٩٩٨ .

توظيف التراث الشعبى
فى المسرح نصًا وأداءً وإخراجًا

د . كمال الدين حسين (*)

تقديم

منذ أن عرفت مصر المسرح فى عصرها الحديث عن طريق الحملة الفرنسية ... كان الشعب المصرى بعيدًا عن المسرح ، لم يكن يشغله أو يشكل أيًا من احتياجاته الثقافية ، فقد كانت لديه وسائله الخاصة للترفيه والمتعة والحكمة والعبرة ، متمثلة فيما كان يقدمه له خيال الظل ، والمحبظون والأراجوز ، والشاعر والحكواتى وغيرها من أشكال ومظاهر الفرجة الشعبية .

لقد شاهد النصف الأول من القرن التاسع عشر فى مصر والشام المسارح التى كانت تقدمها الجاليات الأجنبية التى تعيش بها ، خاصة (الإيطاليون - اليونانيون) وكانت هناك مسارح مثل مسرح زيزنيا بالإسكندرية - الذى كان تقدم عليه بعض الفرق الأجنبية الزائرة عروضها - ومع ذلك ظل هذا الفن بعيدًا عن كونه مطلبًا شعبيًا .

ولما شعر المثقف المصرى / العربى بضرورة الاستفادة من هذا الفن الذى قال عنه مارون النقاش : " على أننى عند مرورى بالأقطار الأوروباوية ، وسلوكى بالأمصار الأفرنجية قد عاينت عندهم فيما بين الوسايط والمنافع التى من شأنها تهذيب الطبائع ، مراسحًا يلعبون بها ألعابًا غريبة ، يقصون قصصًا عجيبة " [1] ، لذلك قرر أن يقدمه لأبناء وطنه فى بيروت (١٨٤٨) .

وفى مصر عندما شعر يعقوب صنوع بضرورة وجود مسرح عربى فى مصر ؛ أنشأ مسرحه عام (١٨٧٠) .

(*) أستاذ . الدراما الشعبية ، جامعة القاهرة .

وفى الحالتين لجأ كل من النقَّاش وصنُّوع إلى السلطان ، إلى أصحاب السلطة ليستصدر منهم الأمر بإنشاء مسرح ، فوافقت السلطة - فى آنذاك (الخديو إسماعيل) الذى كان يحاول أن يجعل مصر جزءًا من أوروبا .

وهكذا أنشىء المسرح العربى / المصرى باتفاق السلطة والمثقفين الذين كانوا يروون أن فن المسرح لازمة من لوازم الثقافة والتحضر ، لكن المشكلة أن الشعب المستهدف منها مازال بعيداً ، فلم يجد المسرحيون فى بيروت ومصر مفراً من اللجوء إلى التراث الشعبى - حيث تكون جذور المسرح - فلجأوا إلى الأدب الشعبى (ألف ليلة) والفن الشعبى (مظاهر الفرجة الشعبية) ليختاروا منها موضوعات أو أساليب أداء أو أشكال عروض ، من أجل جذب الجمهور .

وما بين رغبات الجماهير ومحاولات جذبها لهذا الفن الغربى المصدر ، تأرجح وجود فن المسرح ما بين صعود وهبوط ، متأثراً بالجماهير وإقبالها ، والذى تأثر بدوره بالعوامل السياسية والاقتصادية والاجتماعية المواكبة لفترات الازدهار والتدهور لفن المسرح ، ومع ذلك لم يصبح مطلباً شعبياً كما كان يتمنى رواده .

وجاءت ثورة يوليو ١٩٥٢ ، والتى بدأت الاهتمام بثقافة الشعب وفنونه وآدابه من جهة ، والاهتمام بالفنون عامة والمسرح خاصة من جهة أخرى ، مما دفع المسرحيين المصريين إلى السعى ، ودعماً لمبادئ الثورة واهتمامها ، إلى البحث عن مسرح مصرى / عربى ذى هوية ثقافية شعبية ، لكى يجعلوا من المسرح مطلباً شعبياً ثقافياً .

وعاشت ستينيات هذا القرن فترة ازدهار المسرح ، وبدايات هذا الجهد ، حتى كانت نكسة ١٩٦٧ ، وما أعقبها من تدهور نفسى وثقافى ، أثر بشكل كبير على المسرح المصرى عامة ، وعلى محاولات توظيف التراث الشعبى لتحقيق الحلم بخلق مسرح متميز خاصة .

وحول هذه الجهود ومدى تحقيق هذا الحلم تدور هذه الدراسة .

١ - التراث الشعبى والمسرح

منذ أن عرف الإنسان المسرح ، عرفه مرتبطًا بالتراث الشعبى ، بالأساطير التى تدور حول عالم الآلهة ، وما يتضمنه هذا العالم من صراعات بين الآلهة من جهة ، أو بين الإنسان والآلهة المتحكمة فى الكون من حوله ومصائره من جهة أخرى ، هكذا نشأ المسرح اليونانى ، وكانت إرهاصات المسرح الفرعونى ، وبدايات مسرح الشرق الأقصى ، وجاءت جميعها مرتبطة بكل تلك الأساطير والمعتقدات الشعبية المرتبطة بالآلهة .

كان المسرح وسيلة لتجسيد كل تلك الأساطير والمعتقدات ، أمام الجماهير المؤمنة بها لتتعلم أو تتعظ وتتطهر ، بجانب استمتاعها بالجوانب الجمالية لفنون المسرح ، واستمتاعها بمشاهدة ما يعرفونه فى شكل وإطار جديدين ، كما كان وسيلة للفنانين والشعراء يطرحون من خلالها وجهات نظرهم المعاصرة تجاه هذه الآلهة والمعتقدات المرتبطة بها .

نشأ المسرح إذن مرتبطًا بالتراث الشعبى - العقائدى - ولم تنفصم عرى هذا الارتباط طوال تاريخ المسرح ، استمر المسرح فى الأخذ من التراث ، وتنوعت المصادر التراثية تبعًا لمتطلبات زمن الإبداع وخصوصية الجماهير ، فكان التراث الأسطورى فى عصر ما قبل الديانات ، ثم التراث الدينى (المسيحى) فى العصور الوسطى ، ثم السير والحكايات الشعبية فى مسرح شكشبير ، ثم التراث التاريخى ، والتراث المسرحى ذاته خاصة الكلاسيكى منه ، والذى أصبح تراثًا إنسانيًا يحق للمبدعين المعاصرين طرح وجهة نظرهم لتفسير ما جاء به من أفكار ورؤى ، لهذا ليس من المستغرب إن كانت هناك أكثر من مائة معالجة درامية لأسطورة " أوديب " مثلاً ... وشجع على كل هذا ، وجود جمهور يطلب هذا المسرح وأصبح المسرح بالنسبة له مطلبًا ثقافيًا ... هذا فى الغرب .

أما فى الشرق فقد عرف العرب المسرح فى منتصف القرن التاسع عشر عن طريق الاحتكاك بالثقافة الأوروبية ، سواء عن طريق الحملة الفرنسية أو عن طريق مسارح الجاليات والإرساليات التبشيرية فى الشام ومصر ، أو عن طريق رحلات وزيارات المثقفين والتجار العرب إلى أوروبا ومنهم " مارون النقاش " و " يعقوب صنوع " .

لذلك لم يكن بمستغرب أن كان التراث العالمى (" البخيل " لموليير) أول ما يحاول مارون النقاش تقديمه لجمهوره .

استورد المسرح إذن من أوروبا ، وبموافقة السلطات حاول بعض المثقفين تقديمه لجماهير بيروت والقاهرة ، لكنه لم يكن مطلباً ثقافياً شعبياً وليست له قاعدة جماهيرية من غير المثقفين وأولى الأمر ، لذلك وفى محاولة لجذب الجماهير وتفهماً لطبيعتهم الجمالية ، قدم مارون النقاش مسرحه غنائيًا ، ثم ثنى أعماله بمسرحية (هارون الرشيد أو أبو الحسن المغفل ١٨٤٩) عن ألف ليلة وليلة ، بهذه الخطوة يرجع الفضل إلى مارون النقاش فى لفت الأنظار إلى ما فى تراثنا الشعبى من قيم درامية ، وما فيه من عوامل جذب لجماهير المشاهدين .

منذ تلك اللحظة والتراث الشعبى - بشقيه الأدبى والفنى - يمد المسرح العربى / المصرى والمسرحيين العرب والمصريين ، بكثير من العناصر الفنية التى شكلت ركائز مهمة للإبداع المسرحى ، نصاً وأداءً وإخراجاً .

٢ - التراث الشعبى والنص المسرحى

لجأ فنان المسرح العربى / المصرى إلى التراث الشعبى من أجل :

١ - تحقيق التلاحم مع الجماهير وجذبهم لمشاهدة هذا الفن .

٢ - طرح بعض القضايا المعاصرة لزمن الإبداع فى استعارة تراثية .

٣ - السعى لخلق مسرح ذى هوية وخصوصية قومية (عربية / مصرية) .

لذلك تطور استقراء وتوظيف عناصر التراث الشعبى ، بتطور الحياة المسرحية والمسرحيين ، تبعًا لعوامل التغير الاجتماعى والثقافى ، ونمو الشعور القومى فى مصر والعالم العربى بشكل عام ، وفنيًا يمكن رصد تطور البناء الفنى للنصوص الدرامية التى حاولت توظيف عناصر من الأدب الشعبى فى المرحل التالية :

١ - مرحلة النقل الأمين الملتزم بالعنصر التراثى .

٢ - مرحلة التوظيف الذى سار فى اتجاهين :

أ) **التحديث** : بنقل العنصر التراثى من مجال إبداعه الشعبى ، إلى مجالات فنية حديثة (المسرح هنا) تبعًا للتقاليد الفنية السائدة فى زمن الإبداع ، مع الحفاظ على جوهره .

ب) **التجريب** : بمحاولة المزاوجة بين العناصر التراثية فى موضوع ما ، وعناصر تراثية أو معاصرة لإكساب العنصر التراثى دلالات جديدة .

٣ - الاستلهام : ويقصد به إعادة تفسير العناصر الشعبية فى ضوء رؤية مبدع معاصر ، بقصد طرح قضايا سياسية أو اجتماعية معاصرة ، اعتماداً على المشابهة أو المخالفة مع العناصر التراثية بدلالاتها المترسبة فى وجدان الشعب .

وشاهد جمهور المسرح تراثه الشعبى (ألف ليلة وليلة) والسير الشعبية (عنترة ، الهلالية ، الزير سالم) وأسطورة (إيزيس وأوزيريس) بحكاياتها وشخصياتها ، والتى أثرت حركة التأليف الدرامى فى مصر والعالم العربى ، وكان لتوظيف كل منها فى كل مرحلة رائد من رواد فن المسرح ، يحسب له عنصراً السبق والريادة .

(٢ - ١) " مارون النقاش " رائد نقل ألف ليلة وليلة

يرجع الفضل لمارون النقاش فى توظيف (ألف ليلة وليلة) بحكاياتها المتنوعة ، فقد نقل منها موضوع مسرحيته هارون الرشيد (١٨٨٩) عن حكاية النائم واليقظان ، التى روتها شهر زاد فى الليلة الثالثة والخمسين بعد المائة ، ويرجع البعض أسباب لجوء النقاش إلى ألف ليلة وليلة " لشهرتها بين الناس ، وكون هذه الحكايات تزخر بعناصر المتعة والطرافة والخيال ، وتصلح أن تكون وسيلة رئيسية من وسائل تحقيق التسلية على المسرح ... كما تصلح أن تتخذ إطاراً يعبر عن قضايا فكرية معينة " (٢) .

كان دافعه لذلك تقريب هذا الفن الجديد إلى الجمهور الذى عرف جيداً (ألف ليلة وليلة) ، والتى شكلت جزءاً كبيراً من وجدانه ، لذلك ليس عجيبًا أن يحاول هذا الجمهور أن يرى ذلك الجزء الوجدانى مجسداً على المسرح ، فالجمهور دوماً ما يسعده أن يرى نفسه أو يرى ما يهمه مجسداً أمامه ، وهنا يحسب لمارون النقاش رؤيته المهمة نحو الاهتمام برغبات الجمهور ، وتقديم ما يرضيه أو يتوقع أن يجد ذاته فيه .

نقل مارون "هارون الرشيد" من ألف ليلة وليلة ، "تصرف فى إعادة صياغتها بحيث تؤدى وظيفة جديدة فى المسار الفنى الجديد ... فى ضوء القدرات التى اكتسبها من معمله الأول فى هذا الفن " موليير " (٣) ، وكان البعض يشير إلى تأثر النقاش بموليير فى هذه المسرحية بزعم وجود " تطابق أحد خطوط الموضوع فيها مع مسرحية الطائشة لموليير " (٤) ، وأيًا كان السبب فيعد البعض مسرحية " أبو الحسن المغفل " من أفضل مسرحياته وذلك من حيث البناء الدرامى المتقن والتماسك ، والأكثر تركيزاً وتكثيفًا من ناحية ، ومن ناحية أخرى تعود أهميتها إلى "اكتشاف النقّاش لأهمية التراث الشعبى كمصدر خصب للكاتب المسرحى ، ففتح بذلك الطريق أمام كُتّاب الدراما العرب بعده لاستلهام التراث " (٥) .

(٢ - ٢) " أحمد أبو خليل القبانى " رائد نقل السيرة الشعبية

فى مجال النقل الأمين لموضوعات تراثية إلى خشبة المسرح ، تجىء ريادة القبانى فى توظيف واستلهام السير الشعبية عامة وسيرة " عنترة بن شداد" العبسى خاصة ، والتى عرف المسرح العربى حوالى ست معالجات درامية لها ، منذ أن قدمها القبانى ١٨٨٤ وهى :

عنترة العبسى	لأحمد أبى خليل القبانى	١٨٨٤	
عنترة	شكرى غانم	١٩١٠	قدمت فى فرنسا باللغة الفرنسية
عنترة	حبيب جاماتى	١٩٢٩	
عنترة	لأحمد شوقى (شعر)	١٩٣٢	
حواء الخالدة	لمحمود تيمور	١٩٤٨	
يا عنترة	يسرى الجندى	١٩٧٨ (٦)	

ينطبق على صياغة القبانى للسيرة ، النقل الأمين الملتزم بعناصر السيرة ، يتمثل ذلك فى النقل الحرفى الأمين لأجزاء من السيرة تشغل عند مقارنتها بالنص الدرامى بنص السيرة : الجزء الواحد والعشرون من المجلد الخامس من صفحة ١٩٦ وما بعدها كما جاء فى طبعة مصطفى البابى الحلبى " .

لقد تناول القبانى هذا الجزء بأحداثه بدون تحريف ، " وقدمه فى نص مسرحى مكون من أربعة فصول مقسمة إلى عدد من المناظر ، والأحداث فى حبكة بسيطة متصاعدة ، كما فى السيرة ، أما الشخصيات فهى شخصيات السيرة ، والحوار لم ينج من النقل الأمين فى مشاهد كاملة " (٧) .

(٢ - ٣) " حبيب جاماتى " رائد التحديث

وكنموذج لتحديث الموضوع التراثى بنقله من مجال إبداعه الشعبى إلى مجالات فنية حديثة (المسرح هنا) تبعًا للتقاليد الفنية السائدة زمن التحديث ، تجىء مسرحية " عنترة " لحبيب جاماتى والتى قدمتها فرقة رمسيس المسرحية ١٩٢٩ ، وهى الفترة الذهبية للفرقة والتى تميزت بتقديم الميلودرامات الزاعقة المليئة بالأحداث المفجعة والمصادفات ، وهكذا يفعل حبيب جاماتى بعنترة ، يملؤها بمشاهد القتل والمؤامرات ، والخناجر المسمومة ، وسمل الأعين بالنار ، والمصادفات التى تساعد على كشف المؤامرات التى يدبرها الأشرار بأسلوب ميكافيللى حتى ولو تحالفوا مع الشيطان لتنفيذها .

اختار المؤلف من السيرة الأحداث التى تسبق عودة عنترة من رحلته التى يبحث خلالها عن مهر عبلة من النوق العصافير ، ويتزوج عبلة ، ثم ينتقل بنا المؤلف بعد ذلك مباشرة إلى الجزء الأخير من السيرة ، فيقفز بزمن الحدث أربعين عامًا ليسجل لحظة وفاة عنترة على يد الأسد الرهيص أثناء رحيل القبيلة .

وكما فى كل التراجيديات والميلودرامات السائدة آنذاك والتى شكلت تقليدًا فنيًا لفرقة رمسيس ، صاغ المؤلف شخصيات مسرحيته أنماطًا ثابتة لا تغيير فيها ، كما جاءت المسرحية تبعًا لنفس التقاليد حافلة بالمشاهد الراقصة والغنائية سواء بسبب أو بدون سبب ، الأمر الذى لام عليه النقادُ المؤلفَ آنذاك .

حاول حبيب جاماتى من خلال توظيفه لسيرة عنترة بن شداد أن يبدع مسرحية ميلودرامية ، تتناسب مع المناخ المسرحى العام الذى كان يميز أعمال فرقة رمسيس ، وتقاليدها ، وتحقيقًا لتلك التقاليد حاول إطالة الأحداث بإضافة أحداث وشخصيات جديدة من إبداعه بعدت بالمسرحية فى كثير من الأحيان عن السيرة .

(٢ - ٤) " أحمد شوقى " وإرهاصات التجريب فى السيرة

لو سلمنا جدلاً ، بأن التجريب على العناصر التراثية يتم من خلال المزاوجة بينها وبين عناصر من موضوعات أخرى تراثية أو من الواقع المعاصر ، بهدف إكساب العنصر التراثى دلالات جديدة ، قد تؤكد أو تتعارض معه ، فيكون أمير الشعراء شوقى هو أول من أرهص بهذا التجريب ، بإبداعه مسرحية " عنترة " .

فبعد الإسهامات الشعرية العظيمة التى كانت لشوقى فى كثير من القضايا القومية وبعد مبايعته أميراً للشعراء (١٩٢٧) " ورغبة من الشاعر الكبير فى أن يؤكد اقتداره ، ويتوج جهوده ، وبدأ يكتب للمسرح من عام ١٩٢٧ " فكتب ست مآسٍ شعرية منها " عنترة " والتى اعتمد فى صياغتها على ما جاء فى كتاب " الأغانى " من أخبار عن هذا الفارس ، وحتى يكسب السيرة بعداً قومياً ، قام بإضافة عدد من المواقف فى مسرحيته ، كموقف غزو رستم القائد الفارسى ، ومعه أتباع من العرب لبنى عبس ، مسجلاً بها الشقاق والفُرقة العربية ، وتعامل البعض مع الأعداء ضد البعض الآخر ، رافضاً هذه الفُرقة ، مجسداً رفضه بتصدى عنترة للغزاة وقتله لرستم .

يعتبر شوقى بهذه الإضافة ، قد أرهص لإمكانية التجريب على العنصر الشعبى من أجل طرح قضايا معاصرة ، وإن كان فى الإمكان أن يوظف واحداً من المواقف العديدة من السيرة التى هزم فيها عنترة الروم والفروس وغيرهم من الأعداء التقليديين للعرب ، لتحقيق نفس الهدف ، لكنها محاولة تحسب للشاعر الأمير ...

(٢ - ٥) التطوير والازدهار

ومع تطور فن المسرح فى مصر ، والتطور الثقافى والاجتماعى والسياسى والقومى ، تنوعت المصادر التراثية التى لجأ إليها المبدعون ، فكتب توفيق الحكيم " على بابا " لفرقة عكاشة ، وبيرم التونسى " عزيزة ويونس " من السيرة الهلالية ، حتى قامت ثورة يوليو ١٩٥٢ ، وبدأ الاهتمام بالبحث عن هوية مصرية ثقافية تستند على تراثنا الشعبى ، وكانت أولى محاولات التعامل مع الأساطير المصرية القديمة ، محاولة توفيق الحكيم لتحديث الأسطورة فى إبداع مسرحى (إيزيس) ١٩٥٥ والتى عرضها المسرح القومى ١٩٥٧ و ١٩٨٦ ، وأعقبها على أحمد باكثير بـ (أوزيريس) ١٩٥٩ ، ونجيب سرور (منين أجيب ناس) ١٩٧٤ ، والتى حاول إكسابها دلالات معاصرة بالمزاوجة بينها وبين الموال القصصى "حسن ونعيمة " والواقع المعاصر السياسى والاجتماعى لثلاثينيات وأربعينيات هذا القرن فى مصر .

وأخيراً (الناس فى طيبة) لعبد العزيز حموده الذى حاول استلهام السيرة ، ومناقضاتها لإسقاط واقع معاصر سياسى لزمن إبداعها حول العلاقة بين الشعب والحاكم ، مصوراً الحاكم بخالق الأكاذيب على شعبه " وذلك ينفى مصداقية إيزيس وأن حورس ما هو إلا أكذوبة ابتدعتها إيزيس لخداع الشعب ، وقد وضح فى صياغتها تأثر الكاتب بالأدب المسرحى الإنجليزى خاصة إبداعات شكسبير ، وبنائه الدرامى لعروض مسرحياته العظام " (٩) .

واكب ازدهار المسرح ، ازدهار كبير فى الحركة النقدية التى سجلت جدلاً نقدياً كبيراً كصدى لمحاولة توفيق الحكيم الرائدة فى التعامل مع الأساطير المصرية ، فكتب " لويس عوض " يقول : " إنها أول تجربة كاملة لهذا الكاتب فى الأساطير المصرية ، أول تجربة مصرية فى استخدام رموز الديانة المصرية القديمة استخداماً فنياً " (١٠) .

أما عن مدى حرية الكاتب فى التعامل مع التراث ، فقال أيضاً : " ليس من حق الفنان أن يتصرف كل هذا التصرف فيما يتناوله من مادة القصص والأساطير ، وإنما

يقتصر دور الفنان على تأويل ما هو موجود بالفعل ، فلا يضيف إلى وقائعه جديداً ، ولا يحذف من وقائعة شيئًا ، مما يمكن أن يخرج تلك الوقائع عن مضمونها الأصلى أو عن جوهرها التراثى " (١١) .

ذلك أن الحكيم حاول أن يوظف الأساطير آنذاك للتعرض لبعض المشاكل المعاصرة التى تؤرقه ، كمشكلة النيات الشريفة والوسائل الخسيسة ، وجعل إيزيس نفسها تذهل عن كل ما تتمثله من معانى الخير ، وتشارك فى لعبة السلطة بمنطق الأوغاد ، فترضى بأن ترشد بعض القادة ليعود لزوجها حقه المشروع " (١٢) .

بهذه البداية الساخنة فى نهاية الخمسينيات ، كانت الصحوة والازدهار لتوظيف التراث الشعبى فى المسرح المصرى ، فقد شهدت الستينيات ازدهار العروض المسرحية المعتمدة على توظيف التراث ، فى موضوعات لعدد من المسرحيات التى أثرت الحياة المسرحية فى مصر ، وتنوعت المصادر ما بين حكايات ألف ليلة وليلة ، والسير الشعبية ، والمواويل القصصية والأساطير ، ووظفت لطرح موضوعات سياسية ، واجتماعية معاصرة ، وبرز عدد من المبدعين الذين آمنوا بقدرات التراث الشعبى على تحقيق كل ما يرجونه من المسرح ومنهم : ألفريد فرج ، نجيب سرور ، محمود دياب ، يسرى الجندى ، شوقى عبد الحكيم ، يوسف إدريس ، فاروق خورشيد ، وغيرهم .

٣ - التراث الشعبى والأداء التمثيلى

أما بالنسبة لتقنيات أداء الممثل ، فقد استفاد الفن الجديد الوافد بالكثير من تقنيات الأداء التى كانت سائدة بين المؤدين الشعبيين فى مظاهر الفرجة الشعبية (خيال الظل - الأراجوز - المحبظين - الحكواتى) خاصة فيما يتعلق بـ :

١ - تنميط الشخصيات .

٢ - الارتجال .

(٣ - ١) " يعقوب صنوع " رائدًا للأداء التمثيلى

عندما حاول يعقوب صنوع إقناع الخديو إسماعيل بضرورة إنشاء فرقة أو جوقة مسرحية مصرية (١٨٧٠ - ١٨٧٢) ، كان الشارع المصرى فرحًا سعيداً بأشكال الفرجة الشعبية التى يعرفها جيداً ، ويجد فيها وسيلة للتسلية والمتعة ، والاستفادة بما تقدمه من صور اجتماعية ومشاهد تمثيلية تعبر عن همومه وأحلامه ، حكمته ، سواء ما كان يقدم منها فى مقاهى خيال الظل ، أو من خلال دراة الأراجوز ، أو تلك المساخر التى كانت يقدمها المحبظّون ، أو فى السير التى يرويها الشعراء أو المحدثون .

لذلك ولخق قاعدة شعبية لهذا الفن الجديد الذى تبناه مثقفو الطبقة الوسطى ، ورعاه الخديو ، لم يجد يعقوب صنوع أمامه إلا استدعاء كل عناصر الإضحاك والجذب ، التى تميز الأداء التمثيلى فى كل مظاهر الفرجة الشعبية ، ليستفيد منها فى تقديم بعض شخصيات مسرحياته ، التى كانت تتناول بالنقد لبعض المظاهر الاجتماعية التى تظهر بين أبناء العائلات الشامية واليهودية التى تسكن مصر ، وكانت أغلب الأنماط تنصب على شخصيات شبيهة بتلك التى كانت تزخر بها أشكال الفرجة الشعبية ، كالفلاح الثرثار ، والنوبى العاشق ، والخواجة الذى يرطن بلهجات أجنبية ، والخاطبة والحشاشين المستمدة من الواقع .

فمن المعروف " أن لاعبى الخيال والأراجوز والممثلين الهزليين قد استمدوا شخصياتهم من الواقع ، مع المبالغة التى تبرز التشوهات والانحرافات فى الشخصية المسرحية ... ومن السمات المهمة فى عمل الفنان الشعبى أنه كان يستخدم أسماء تتناسب مع كل شخصية ، ليكون الاسم عنوانًا للشخصية والكاريكاتورية " (١٣) .

وهذا ما لجأ إليه صنوع الذى يحسب له زيادته فى توظيف عناصر الأداء الشعبى فى مسرحه ، خاصة ما يرتبط بالاعتماد على نمطية الشخصيات ، والارتجال للتلاحم المباشر مع الجماهير ، وهى نفس العناصر التى استمرت من بعده خاصة فى المسرح الكوميدى منذ الفصول المضحكة حتى الآن ، خاصة فى المسرحيات الكوميدية وهذه العناصر - التنميط والارتجال - ، هى ما يتماشى مع طبيعة الجمهور المصرى ، الذى بدأ يرتاد المسارح ويشاهد هذا الفن الجديد ، خاصة الارتجال ، فطبيعة هذا الجمهور كما فهمها يعقوب صنوع ، لم تكن ترضى بالمشاهدة السلبية ، كان المتفرج لهذه العروض وتبعًا لتلقائيته وفطرته فى التلقى ، لا يشعر بقيود عليه تحرمه هذه التلقائية ، " فكان يشارك فى العمل مشاركة إيجابية عن طريق المحاورة أو القافية والتعليقات ، وإبداء الرأى فى العمل ، كان ميالاً لأن يرى فى العرض المقدم أمامه ألوانًا من الشعر والموسيقا والغناء والرقص حتى تتحقق له الاحتفالية والشعور بالبهجة " (١٤) .

كانت الاحتفالية بالنسبة لهذا الجمهور حالة فى ذاتها يعشق أن يعايشها ، لذلك كان الاحتفال بالنسبة له غاية وهدف ، فهم صنوع هذا ، فقدم له نصًا وعرضًا فنيًا ديناميًا يسمح بوجود علاقة تحاورية ما بين المؤدى والمتفرج ، كانت هذه الدينامية تقاليد وسمات التلقى آنذاك ، فالجمهور لم يستلب تمامًا بعد عن العروض الشعبية ، والتلقى يشكل لديه حالة نفسية ومعنوية يسعى لمعايشتها ، أكثر منه وسيلة للترفيه والتسلية ، لذلك عايش عروض الظل ، والأراجوز ، والشاعر والحكواتى ، تلك العروض التى تحقق له من خلالها هذه الحالة ، والتى جعلته دومًا السيد فى العرض فهو الذى يدير الحدث حسبما يتراءى له ، هو الذى دفع جورج أبيض للتعاون مع سلامة حجازى ، وهو الذى أجبرهما على أن يعقبا عرضهما التراجيدى بفاصل

مضحك يستطيع فيه أن يحاور المؤدى " فقد كان محمد ناجي – فنان الارتجال – يقدم الفصول المضحكة بعد المسرحيات الجادة فى فرقة سلامة حجازى ، وفرقة الشيخ عطية محمد ... فكان الناس ينتظرونه ولا يخرجون من المسرح حتى يمتعهم بفنه الصافى " (١٥) .

من منطق أن " الممثل والجمهور ، هما العنصران الأساسيان للفن المسرحى ، فقد يغيب المؤلف ، وقد تغيب خشبة المسرح ، ولكن لابد من وجود الشخص الذى يقوم بالعرض ، والشخص الذى يتلقاه " (١٦) ، كان لابد لصنوع – كما اهتم برغبات الجماهير – من الاهتمام بممثليه وأن يعدهم لهذا الشكل الجديد من الفن ، فإن كان الفنان الشعبى فى مظاهر الفرجة الشعبية " راوياً وراقصاً ، وحاوياً فى نفس الوقت ، ... فيكون أمراً طبيعياً للمثل المحترف ، أن يبتعد عن النص المكتوب ، ويدخل فى حوار خاص مع الجمهور " (١٧) ، لقد حاول صنوع أن يدرب ممثليه على لعب هذا الدور وغالباً " ما كان هو نفسه يقوم بمهمة الحكواتى ، وكان الممثلون يَسْتَجْدون الجمهور إلى الفعل المسرحى فيسألونهم المشورة أو يطلبون منهم المساعدة " (١٨) ، كان الممثل أو يجب أن يكون " حاضر البديهة ، لديه مخزون ثقافى شعبى كبير من الشعر ، والنوادر ، والحكايات والنكات ، وأن يكون على دراية بما يحدث فى الواقع " (١٩) ، وإلا فإن مدير الفرقة يفعل مثلما كان يفعل صنوع ، يقف فى الكواليس ويلقن ممثليه بما يحاورون به الجماهير " فى هذه الظروف ولد المسرح المصرى والنص المسرحى ، وأصبحت عناصرها الرئيسية : نص مكتوب قابل للتغير ، حسب الأحوال ، وممثلون يؤدون هذا النص على الخشبة ، وهو مهيئون نفسياً لتقبل أى تغير طارئ عليه ، ومؤلف يختبئ ليلقن الممثلين ردودهم على هجمات الجماهير " (٢٠) .

٤ - الإخراج المسرحى

يرجع فضل ثورة يوليو ١٩٥٢ على المسرح فى مصر ، إلى أمرين ، **الأول** تطور الحياة المسرحية شكلاً ومضموناً ، بظهور مسرح المخرج مقابل مسرح النجم الذى ساد الحياة المسرحية قبل الثورة ، **والثانى** الاهتمام بالتراث الشعبى باعتباره المقوم الأساسى للثقافة المصرية ولتأكيد الهوية المصرية / العربية المستقلة عن السياق الثقافى العربى الذى أثر على الحياة الثقافية بشكل عام والمسرحية بشكل خاص ، فمن المعروف أن نشأة المسرح كانت توجهاً ثقافياً من أعلى ... من مثقفى الطبقة الوسطى الذين انبهروا بالحداثة الأوروبية ، وهذا ما حرمه القاعدة الشعبية التى يمكن أن تتخذه وسيطاً ومطلباً ثقافياً ، ناهيك عن أسر الثقافة المسرحية الغربية الذى كبل المسرحيين المعاصرين الذى لم يستطيعوا الفكاك منه ، لذلك ولد المسرح فى مصر غريباً عن الشعب ، ومازال فن الصفوة والطبقة المتوسطة بأقصى تقدير .

لذلك وبعد الثورة التى أيدت حد كبير الاهتمام بالتراث الشعبى كركيزة للفكر القومى ، بجانب إيمانها بدور الثقافة والمسرح فى تنوير الجماهير وضرورة أن يكون له القاعدة الشعبية التى تجعل منه مطلباً ثقافياً شعبياً .

من هنا ظهر مسرح المخرج ، ومما ساعد على ظهوره :

١ - عودة المخرجين المصريون من بعثاتهم فى الخارج (إيطاليا - فرنسا - إنجلترا - روسيا) ومحاولاتهم تغيير شكل العرض المسرحى فى مصر .

٢ - ارتفاع المستوى الفنى للتأليف المسرحى بظهور مبدعين جدد ، تفاعلوا مع عوامل التغير الاجتماعى السياسى والاقتصادى التى أفرزها المجتمع العالمى الجديد ومجتمع الثورة فى مصر .

٣ - ارتفاع مستوى الخدمات الثقافية والإعلامية التى تقدم للشعب .

٤ - إنشاء مسارح الثقافة الجماهيرية ووصول المسرح للطبقات الدنيا والقواعد الجماهيرية .

٥ – ظهور حركة نقدية دارسة واعية .

٦ – تشجيع زيارات الفِرق الأجنبية والعالمية لمصر والاطلاع على فنون ومناهج ومدارس الفن فى الغرب .

كل هذا ساعد على ظهور المخرج المفسّر للنص ، ودعوات البحث عن صيغ درامية جديدة مستلهمة من التراث الشعبى .

(٤ – ١) " كرم مطاوع " رائد الإخراج المسرحى المعتمد على التراث الشعبى

عندما قدم مسرح " الجيب " مسرحية " ياسين وبهية " ١٩٦٤ اختلفت النقاد حول الشكل الذى قُدمت به ، فمنهم من نفى عنها سمة المسرح ، ومنهم من أرجع نجاحها إلى عبقرية المخرج وانحاز " لقدرة كرم مطاوع على التحكم فى كل التفاصيل المسرحية والربط بينها " [٢١] أو ، كما قال " محمود أمين العالم " تحت عنوان " الإخراج يصنع الدراما " : " إن الإخراج هو الذى جعل من القصيدة الشعرية عملاً مسرحيًا وأن ترتفع بالنص الشعرى إلى مستوى الانفعال الدرامى " [٢٢] .

أما محمد مندور فقال : " انتهت هذه القصيدة الطويلة إلى يد شاب هو المخرج كرم مطاوع ، الذى صنع ما يقرب من حد الإعجاز بإخراج هذه القصيدة فى صورة درامية جديدة كل الجدة ، هى التى نستطيع أن نسميها بالفن الدرامى الشعبى " .

لقد استفاد كرم مطاوع بتقنية الحكواتى فى التراث الشعبى ، فقدم المسرحية من خلال راو تسانده مجموعة من الصبية ، الذين يجسدون بعض أجزاء المسرحية : لقد أحدث كرم مطاوع فى العرض لأول مرة المزواجة ما بين الموروث الشعبى لأشكال الفرجة ، وبعض العناصر التى تعملها فى إيطاليا حول المسرح الملحمى ، كما استعان بخشبة مسرح الجيب ، بعيداً عن معمار المسرح التقليدى ، ليخلق شكلاً مسرحيًا ، يعتمد على العلاقة التحاورية بين الممثل والمتلقى ، تمامًا كما كان يحدث فى السامر الشعبى أو فى أشكال الفرجة الشعبية .

لذلك لم يكن مستغربًا أمام هذه الريادة والوعى بالأشكال التراثية أن يعهد إلى كرم مطاوع لتقديم مسرحية " الفرافير " التى دعا بها يوسف إدريس إلى إبداع مسرح عربى له خصوصيته الثقافية ، اعتماداً على أشكال الفرجة الشعبية .

(٤ - ٢) البحث عن مسرح ذى هوية عربية / مصرية

كان من آثار الاهتمام بالتراث الشعبى ، وانتشار المركز القومى للفنون الشعبية ، وتشجيع الدراسات الأكاديمية لعناصر التراث الشعبى ، ومنح الدرجات العلمية فى دراسته ، ثم تقديم مصلحة الفنون أوبريت " يا ليل يا عين " ١٩٥٨ كان لكل ذلك أكبر الأثر فى إعادة المسرحيين لحساباتهم ، ساعين إلى تحقيق الجماهيرية الحقيقية لهذا الفن ، وذلك من خلال :

١ - محاولة الاستفادة من الأدب الشعبى لخلق ثيمات درامية توظف لطرح قضايا معاصرة ، فشاهدنا عروضاً استلهمت الأساطير والسير الشعبية والحكايات والمواوايل القصصية .

٢ - محاولة البحث عن شكل جديد للعرض المسرحى والاستفادة من أشكال الفرجة المصرية لإبداع مسرح عربى / مصرى له هوية خاصة ، قريباً من الوجدان الشعبى .

وبناء عليه جاءت دعوة يوسف إدريس للاستفادة من عروض السامر وشخص الأراجوز ، ودعوة الحكيم للاستفادة من تقنية الحكواتى وجوقته ، فى إعادة صياغة التراث المسرحى العالمى ، وتقديم أعمال مسرحية تستفيد من نفس التقنيات ، ودعوة على الراعى إلى الاستفادة من الارتجال لخلق مسرح ذى خصوصية عربية .

وبفضل مسرح المخرج والاهتمام بالتراث ، ازدهر المسرح المصرى فى الستينيات ، وأصبح ظاهرة مسرحية ثقافية تقنن بها وتقاس عليها الحياة المسرحية فى مصر ، لكن ما أن جاءت نكسة يوليو ١٩٦٧ فاختلف الأمر فى السبعينيات وما بعدها .

٥ - السبعينيات وبداية الانحسار

شهدت سبعينيات القرن العشرين تحولات مهمة فى الحياة السياسية والاقتصادية والاجتماعية فى مصر والتى يمكن رصدها فى :

١ - حرب أكتوبر .

٢ - تعدد المنابر والأحزاب ، والتحول السياسى تجاه الغرب .

٣ - الانفتاح الاقتصادى وتدعيم رأس المال الخاص وظهور أصحاب الدخول الطفيلية .

٤ - ظهور القوانين الاستثنائية .

٥ - ازدياد تيار التطرف الدينى والإرهاب .

٦ - زيارة السادات للقدس ومعاهدة كامب ديفيد .

وانتهت السبعينيات باغتيال أنور السادات .

لقد كان " للتطور السريع فى الحياة السياسية والاقتصادية والاجتماعية فى مصر أثر كبير على تخبط المسئولين عن المسرح المصرى ، وغياب التصور الواضح عما يمكن أن يقدم ، وكانت النتيجة أن فقد المسرح المسرحى دوره الريادى فى الواقع ولم يعد قادراً على الوقوف إلى جانب الجديد ، والدعوة إليه والتبشير به ، والحث على التعجيل بقدومه ، ثم العمل على تجاوزه ، لكنه أصبح مثل وجوه الثقافة المصرية الأخرى ، ذيلاً للأحداث تاليًا عليها ، ناظراً إليها من فوق ، مطلعًا عليها بما يرضى السلطة أو يتصور أن يرضيهم " (٢٣) .

وسط هذا المناخ الشامل للمسرح ، لم يقدم المسرح المصرى أنذاك إلا قيلاً من المسرحيات الموظفة للتراث ، منها ما استلهم التراث التاريخى (ست الملك) والتراث الشعبى (الناس فى طيبة) ، (يا عنترة) ، وإن كانت الناس فى طيبة تناولت العلاقة بين الحاكم والمحكوم ومدى الصدق والتعاون الواجب توافره بينهما لرفاهية البلاد ، موضحًا أن كذب الحكام وصراعهم على السلطة مع المواقف السلبية للشعوب واتكالها

على هؤلاء الحكام سيزيد من معاناتهم ، نجد (يا عنترة) تحاول التطرق إلى قضية التحالف مع الدول الكبيرة حتى ولو على حساب حرية البلاد .

هذا بالنسبة لاستلهام موضوعات تراثية لطرح هموم الواقع المعاصر ، أما بالنسبة لمحاولات البحث عن مسرح عربي ، فيبدو أن جهود المسرحيين المصريين قد خبت ، لتظهر دعوات مماثلة في عدد كبير من البلدان العربية التي بدأت مسارحها تسحب البساط من تحت أقدام المسرحي المصري ، ففي المغرب العربي ظهرت صياغة المسرح الاحتفالي ، والتي انطلقت من " كون الإنسان كائنًا احتفاليًا بطبعه ، أي أنه قبل أن يكتشف الكلام اكتشف الحفل ، والاحتفال كما يعرفونه ليس مرادفًا بالضرورة للتمثيل ، لأنه في جوهره مجموعة من الفنون التي تقوم على أنواع مختلفة من التعبير المتكامل ، إنه الشعر والغناء والرقص والأعياد ، إنه الأقنعة والأزياء ، والمشاركة من الجميع " (٢٤) .

والاحتفال في رأيي ليس اكتشافًا إنسانيًا ، ولا هو زخم من الفنون إن الاحتفال حالة نفسية لابد وأن يعايشها الإنسان ، فيها يشعر بالانتماء وتذوب ذاته الفردية في الذوات المختلفة المتجمعة حوله ، يعبر معها وبها عن كل مشاعره وانفعالاته ، ويعبر فيها عن كل ما لا يستطيع أو يخشى أن يعبر عنه بمفرده . الاحتفال هو إرث للمجتمعات الدينية التي كانت ممارسة العقيدة تتم فيها من خلال ممارسات جماعية احتفالية ، هو نتاج المجتمعات الزراعية المستقرة ، فالزراعة فعل تعاوني جمعي ، واحتفالاتها هي الأخرى جمعية تعتمد على المشاركة ، والاستقرار يدعو إلى البهجة إلى الحفل ، لذلك فالحفل هنا هو حالة تسعى الشعوب إلى معايشتها وبصرف النظر عن مكوناتها وعناصرها ، فهي تمتد من حلقات راوي القصة الفرد إلى حلقات السامر الصاخبة .

في نفس الفترة تقريبًا وفي نهاية السبعينيات ظهر البيان الأول لفرقة مسرح الحكواتي اللبنانية (١٩٧٩) وكان هناك هدف واحد رئيسي بين الدعوتين هو " كسر السكون الذي يسيطر على المسرح العربي منذ أوائل السبعينيات باستنباط أشكال ومحتويات جديدة ، تغير نوع العلاقة مع الإنتاج المسرحي ومع الجمهور " (٢٥) .

لكن الأمر مع ذلك لم يمنع من ظهور بعض المحاولات الفردية البسيطة في مصر للبحث عن مسرح يتناسب مع طبيعة الفرجة الشعبية فى أماكن تجمع الجماهير ، ومنها تجارب هناء عبد الفتاح فى قرية دنشواى ، وعبد العزيز مخيون فى قرية زكى أفندى ، وإن كانت جميعها لم تستطع الخلاص تمامًا من الأثر الغربى للمسرح الملحمى .

ولم يزدد الأمر عن هذا في الثمانينيات ، فوسط هذا الزخم من اهتزاز القيم السياسية ، والتضارب الاقتصادى ، والخلل الاجتماعى ، ومحاولات التطبيع ، وقف المسرح فى مصر والمسرحيون متأرجحين بين رسالة المسرح التنويرى من جهة ودوره الترفيهى من جهة أخرى ، من جهة التنوير لم يحقق المسرح الجاد – ممثلاً فى مسرح الدولة – الدور المنشود له ، ولم يستطع أن يقف أمام المسرح التجارى الذى اعتمد سياسية الترفيه إلى مداها ، خاصة والساحة قد امتلأت بالانتهازيين وركاب الموجة ، الذين استغلوا هموم الشعب ومعاناته ، موضوعاً للنقد ودغدغة المشاعر وتخدير العقول من أجل التنفيس عن المكبوت فى الصدور ، والجذب السريع للجمهور .

أمام هذه الأزمة التى أصابت المسرح فى مصر والبلدان العربية ، كان أمل الجميع فى أن يشيع ملتقى القاهرة العلمى لعروض المسرح العربى بعض الأمل الحياة .

٦ - ملتقى القاهرة العلمى لعروض المسرح العربى

انعقد هذا المؤتمر فى الفترة من ١٥ إلى ١٩٩٤/١٢/٢٢ ، وكان الهدف منه كما أعلن آنذاك :

١ - مواجهة الواقع الراهن للمسرح المصرى والعربى ، فى تراجعه وعدم قدرته على التعامل مع التحديات القائمة فى هذا الظرف التاريخى الذى يواجهه .

٢ - التأكيد على الهوية الثقافية المعاصره للمسرح فى مصر ، وانتمائها للثقافة العربية الممتدة الجذور .

ما الهدف العام له فكان استشراف آفاق المسرح العربى بطرح قضاياه الأساسية بما يساعده على دعمه وتطويره فى إطار التأصيل النابع من الجذور القومية ، والتطوير المستند إلى التفاعل الخلاق ، مع الاجتهادات العالمية المعاصرة فى المسرح ، رفعًا لشعار " نحو مسرح عربى " [٢٦] .

وعاشت الحياة المسرحية فى مصر طوال فترة الملتقى ما بين ندوات علمية ، وعروض فنية كلها تدور فى فلك الهدف العام المعلن للمؤتمر ، وكان من أهم ما تعرضت له الندوات موضوعا الهوية ومصداقية التراث . وعن الهوية قال محمود أمين العالم : " إن الهوية الإنسانية تتغير وتتطور بتطور الوعى والمجتمع والقدرات ، أما تجميد هذه الهوية فى ثقافتنا وتحويلها إلى نسق ثابت ، فهو ، تهميش وتجميد للتاريخ والمجتمع ، فلكل مرحلة تاريخية هوية معبرة على معتقداتها وأفكارها ... فحقيقة الهوية أنها مشروع مفتوح دائم على المستقبل ومتغير ومتطور [٢٧] .

إن أخطر ما تتعرض له هويتنا " هو عزلتها وقطيعتها عن عصرنا باسم الأصالة والأصولية وتغليفها فى رؤية أحادية وميوعتها فى تقليد خبرات سياسية واجتماعية لا تصلح لأوضاعنا الخاصة " [٢٨] .

ثم يحدد " العالم " فى نهاية كلمته أسباب المشكلة فى أنه برغم التطور الذى حدث فى واقعنا الثقافى ، إلا أنه تطور يحتذِى ، ولهذا لا يزال هناك تخلف اجتماعى وثقافى واقتصادى واستهلاكى فضلاً عن الأمية .

أما بالنسبة لمصداقية التراث ، فيقول عبد الرحمن بن زيدان : " إن المصداقية فى التعامل مع التراث ، لا يمكن أن تتحقق كوجود إلا بشرط أساسى ، هو الوعى بالتاريخ العربى والوعى بالتاريخ بشكل عام ، لأنه عندما يغيب الوعى بالتاريخ ، فإن الذات العربية التى نبحث عنها ، تصبح غير موجودة أو تصبح على هامش التاريخ ولا تستطيع أن تؤثر أو تتأثر ... لتكون منافسة لكل القيم الثورية التى تنتجها الثقافات الإنسانية " (٢٩) .

من جانب آخر ، لكى نحقق هذه المصداقية ، عند تعاملنا مع التراث لشرح قضية معيشة ، لابد أن نضع فى الاعتبار أن العنصر التراثى يتحول إلى أنساق من الرموز ، والتى نستخدمها لطرح رؤانا كمبدعين ، ولكى يحقق الرمز الوظيفة المطلوبة منه ، لابد أن يكون هناك تواصل ما بين المرسل والمستقبل مبنى على دلالة واحدة لهذا الرمز ، وهذا ما يحقق التواصل ، وعليه فإنه عند التعامل مع عنصر تراثى ولتكن الشخصية لابد من أن نؤكد على بعدها التراثى الذى يشكل رمزها الذى من أجله نستدعيها ، فمن المعروف فى المسرح أن للشخصية أبعاداً ثلاثةً : بعد نفسى وبعد اجتماعى وبعد فيزيقى وبها يمكن أن نفهم الشخصية ونجسدها ، ولكن عند الشخصية التراثية لابد وأن يكون هناك بعداً رابعًا وهو البعد التراثى أو الرمز الذى من أجله نستند عليها " (٣٠) .

كان الأمل معقوداً على هذا الملتقى ، ودوراته اللاحقة ، لكن يبدو أن الأشياء الجيدة لا تستمر ، والنوايا الحسنة لا تثمر ، لذلك لم تنعقد الدورة التالية لهذا الملتقى بل تناسى الجميع هذا المؤتمر " لدرجة أن المركز القومى للمسرح والموسيقا والفنون الشعبية التابع لوزارة الثقافة المصرية ، والذى يعتبر ذاكرة المسرح والموسيقا ، فى إصداره الأول من سلسلة *توثيق المسرح المصرى للموسم المسرحى ١٩٩٤/١٩٩٥* إصدار ١٩٩٦ ، لم يشر من قريب أو بعيد لهذا الملتقى أو لأى من عروضه " (٣١) .

٧ - أسباب التدهور ومظاهره

فى دراسة حديثة أجراها المركز القومى للبحوث الجنائية والاجتماعية ، لاستطلاع رأى المختصين والخبراء والجمهور حول المسرح فى مصر وجمهوره [٣٢] ، حدد كل تلك الأسباب التى عملت على تدهور الحياة المسرحية فى مصر وكان أهمها التحولات السياسية والاقتصادية ، وارتفاع تكاليف المعيشة فى مصر ، حقًا لقد كان هناك تطور اقتصادى لكنه لم يواكبه تطور ثقافى ، الأمر الذى أدى إلى ظهور عدد من الظواهر التى تجسد التدهور فى المسرح فى مصر ومنها :

أ) البعد عن التعبير عن المجتمع المصرى : " حيث كان المسرح يعبر عن واقع المجتمع المصرى فى فترة الستينيات ، إلا أنه بعد تغير الظروف اتجه بعيداً عن المجتمع وظهر ذلك جليًا فى عدد كثير من مسرحيات القطاع الخاص التى ابتعدت عن المضمون الجيد والمشاكل الساخنة فى المجتمع [٣٣] .

ب) العودة لمسرح النجم : ففى غياب النص الجيد ، وغياب دور المخرج فى الموقف الحاضر وفقد أهميته بالنسبة للعرض المسرحى ، واحتلت الشخصيات والنجوم المشهورة سلم الأهمية ، وأصبح للنجوم الذين يعملون فى المسرح وليس بالضرورة أن يكونوا مسرحيين ، فكثير من نجوم المسرح الآن إما مطربون أو راقصات أو لاعبو كرة ، وأصبح لكل منهم سعر يتحدد وفقًا لقدراته على جذب الجماهير " [٣٤] .

وقد أظهرت الدراسات الإحصائية " أن نسبة ٨٢ ٪ من رواد مسارح الدولة ونسبة ٨٧ ٪ من رواد المسرح الخاص ترفض فكرة النص المقدم " [٣٥] .

جـ) اختلاف نوعية الجمهور :

فقد ظهر نوع من الجمهور الاستهلاكى ، الذى يطلب نوعًا معينًا من المسرح ، ذلك الذى يوفر له المتعة والترفيه ، جمهور يستهين بالثقافة والإتقان والجمال " فالطبقة

الوسطى المستهلكة لكل أنواع الفنون أصابها كثير من التغيرات بعد التحولات الاقتصادية ، وجزء كبير منها - ممن كان لديه تطلعات طبقية - انسلخ عنها ، وجزء آخر تعب فسقط إلى الطبقة الأقل - [٣٦] وكان هذا الحراك الاجتماعي ظاهرياً ، بعيداً عن أى تطور ثقافي لأية طبقة منها ، هذا الجمهور هو الذى كان فى الماضى من أبناء الطبقة الوسطى التى تتسع وتشمل الطلبة ، والعمال ، والمهنيين ، والبرجوازية ، والرأسمالية ، والمستثمرين المتوسطين ، وهذه الطبقة كان يغلب عليها فى الماضى العمل والكسب ، وهذا من شأنه أن يخلق نشاطاً ذهنياً ، فكانوا يأتون إلى المسرح للبحث عما يشبع العقل ، لكن ارتفاع تكاليف المعيشة أدى بهم إلى الانقسام والدوران فى دوائر التسلق أو الكد سعياً وراء لقمة العيش ، وتحولوا إلى جمهور استهلاكى ، يبحث عن المتعة والترفيه فقط بعد عناء يوم من العمل الشاق ، بعيداً عن كل ما يشغل العقل . وقد أثبتت الدراسات أن نسبة من لا يرتادون المسرح بصفة دائمة لعدم وجود وقت فراغ ٥٤,٧ ٪ ومن لا يذهبون لارتفاع أسعار التذاكر ٣٨,١ ٪ من عتبة البحث - [٣٧] وهذا ما أدى إلى ظهور كل ما يطلق عليه الأعمال الشعبية الهابطة ، وانعكس هذا الأمر على الفنان الذى ساهم فى إنتاج هذه الأعمال ، والذى أصبح يوافق على القيام بأى عمل مقابل الكسب المادى السريع " الأمر الذى أفقد المسرح كوادره القادرة على تغيير تفكير الجمهور " [٣٨] ، وظهور " الابتذال الحاصل فى العروض المسرحية ، حتى عروض القطاع العام التى أصبحت تتخذ بعض أساليب القطاع الخاص لجذب الجماهير ، فتحول المسرح من كونه أداة تثقيفية إلى وسيلة لجمع المال - [٣٩] .

د) غياب فكرة القومية :

وبالطبع أصاب هذه العروض التراثية - إلى حد كبير - فقدانوظيفتها القومية بعد غياب فكرة القومية ذاتها ، وبالتالى فقدت دعوات البحث عن مسرح عربى / مصرى أو قومى دوافعها ، ولم يعد المسرح تثقيفياً يستلهم التراث لطرح القضايا والأفكار السياسية والاجتماعية ... ، التى تشغل بال الناس المشغول أصلاً بقضايا أخرى كلقمة العيش ، والأمان . باختصار لم يعد جمهور اليوم لديه استعداد لتلقى ذلك كله ، وعاد كجمهور الأربعينيات تستغرقه المسلسلات الميلودرامية الاجتماعية التى

يقدمها له التليفزيون والفضائيات ، ولم يعد التراث سوى إطار يوظف من أجل طرح عديد من الأفكار الأخلاقية فى إطار مسرحى غربى مبهر ، ويترك للجمهور الحق فى أن يفهم منها ما يريد . ومثالنا على ذلك آخر عرض تراثى قدمه المسرح المصرى (الطيب والشرير) لألفريد فرج فى نهاية ١٩٩٧م ، والذى قام ببطولته نخبة من نجوم التليفزيون والسينما ، والذين اعتمد عليهم المخرج لجذب الجماهير ، تبعًا لتقاليد مسرح النجم ، بجانب استغراقه فى الأساليب التعبيرية التشكيلية من خلال استخدام الإضاءة والألوان المتناقضة (التضاد اللونى والملابس) ، بعيداً عن أى توظيف لأى من الأشكال الشعبية المعروفة ، والإبهار من خلال الأغانى والاستعرضات والأزياء ، متأثراً بكل ما هو غربى فى الأسلوب والتقنيات .

قام المؤلف بتحديث إحدى حكايات " ألف ليلة وليلة " فى نص درامى استعراضى تبعًا لتقاليد العصر ، مع اهتمامه بإضافة عناصر جديدة للنص الدرامى كشخصية الزوجة " عبير " والتى تجسد صوت الجماعة الذى ينصح أحيانًا ، أو يقاوم أحيانًا ، أو يقف متفرجًا فى أغلب الأحيان وكأن ما يحدث لا يهمه ، وشخصية الراوى المغنى ، وذلك لتحقيق الشكل الروائى أو السردى تبعًا لرؤية الكاتب حول هذه الحكايات " فالحكايات عنده " ليست الحكايات فى ذاتها وإنما هى " صيغة تروى بها الحكايات " وبهذه الصيغة روى كل جيل (حكاياته) ، بمقتضى احتياجاته الأخلاقية والروحية ، واستخلص منها الحكمة التى يريدها ويطلبها ، ولما كان جيل اليوم يعشق الغناء والاستعرضات إذن فليكن الراوى مغنيًا ، أما الجمهور فيمكن أن يستخلص الحكمة التى يريدها ، وهنا يحدد الكاتب الوظيفة الأخلاقية لنصه وفكرته العامة الذى يقول عنها : " بأن الطيب يصنع الشرير " .

لكن القراءة النقدية الدرامية للنص ، تحمله الكثير من الأفكار السياسية ، فيقول الناقد : " تقع مأساة الغفلة والطيبة المفرطة " ونسيان تجارب الماضى على رأس الجماعة لا الفرد الطيب فقط ... وأن النيات الحسنة قد تغرس الطريق إلى الجحيم وتودى بحياة شعب بأكمله ، خاصة فى مجتمع كمجتمعنا ، مازال رغم ما يقاسيه يرفع شعارات الرحمة والتسامح ، ويسعى المتخاذلون فيه لإسقاط ستار النسيان على جرائم أعداء الأمس واليوم " (٤٠) .

أما الجمهور ، فقد بلغت جملة تأويلاته البعيدة عن فكرة المسرحية حوالى ٦٠ ٪ من جملة التأويلات " على الرغم من ارتفاع المستوى التعليمى لرواد هذه المسرحية ، وكان من هذه التأويلات " الصداقة وقيمة الوفاء بين الأصدقاء " ، " اثنان مسافران على مركب " وبدأوا يتخيلون الألوان فى الحمام البلدى " [٤١] وهكذا نلاحظ انعدام التواصل فى الرؤى الفكرية ، بين المؤلف ، والناقد ، والجمهور ، وهى مشكلة أخرى من مشاكل المسرح فى مصر اليوم .

والآن يبقى أمامنا تساؤل هل هذا العرض يجسد ما نتمناه من توظيف التراث فى المسرح فى مصر ، بعد كل هذه الرحلة ... والتدهور الذى أصابه ؟

الرؤيا المستقبلية

يقودنا التساؤل السابق إلى التساؤل مع من يسألون : " ماذا نريد بالضبط أو نحتاجه من هذا المأثور فى مسرحنا ، هل هو الثيمات والمواضيع ، أم الصور والأشكال ، أم التقنيات ، أم هو هذا كله معًا ، أم أنه لا هذه ولا تلك بالضبط ، وإنما هو الروح الشعبية الكامنة خلفهم جميعًا ، أو بتسمية أكثر علمية : هو القانون الإبداعى المحرك للفن الشعبى " (٤٢) .

مما سبق يمكن استنتاج أن المسرحيين سعوا لتوظيف كل هذه العناصر ، فهناك من اختار الموضوعات لنصوصهم ، وهناك من اختار التنقيات لممثليهم ، ومن اختار الشكل لعروضهم ، أما بالنسبة للقانون الإبداعى المحرك للفن الشعبى فمعظمهم حاولوا الوصول إليه بالتفاعل مع جماهيرهم وتحقيق المشاركة الإيجابية لهؤلاء الجماهير تلك المشاركة التى شكلت وتشكل جوهر هذا الإبداع باعتباره إبداعًا يعبر عن الجماعة ، وأحلامها ، وهمومها وقضاياها ، ويصيغ حكمتها تجاه كل هذه الأمور ، بمفردات بسيطة ، مرنة لها صفة الدوام ، وهو ما يحقق التواصل الحقيقى بين المبدع (كجزء من الجماعة) والمتلقى (الباقى من الجماعة) وهو ما لابد أن يتحقق على خشبة المسرح ، فالفنان المبدع والجمهور المتلقى - على السواء - فى حاجة إلى تواصل حقيقى، فهما طرفا معادلة واحدة، تسعى لهدف واحد ، وهو التعبير عن الكل ، عن الجماعة ، وإشباع احتياجاتها الثقافية واحتياجاتها للمتعة من خلال حالة الحفل والاحتفال التى تسعى لمعايشتها ومنها يتم إشباع كل من الاحتياج الثقافى والاجتماعى .

وهذا لم يتحقق بشكل كامل على مدى عمر المسرح فى مصر ، فالمسرح مازال هو فن الصفوة الذى تفرضه - مع السلطة - بالمسرحيات الجادة والفرق التى ترعاها الدولة ، حتى فرق الثقافة الجماهيرية التى تعمل وفق قواعد وقوانين الدولة ، أو فن الباحثين عن المتعة والقادرين على دفع تكاليفها (فى المسرح التجارى) كما يصفه البعض ، وبين المسرحيات الجادة والتجارية ، مازالت القاعدة الشعبية بعيدة تمامًا عن المسرح ، لم تتأصل لديها الفرجة المسرحية ، كممارسة شعبية أو احتفالية ، أو حتى تصبح عادة

تعتادها ، وذلك لغياب التوازن الحقيقى للمسرح كمجمع للترفيه والتسلية والتثقيف فى آن واحد .

قد جاءت دعوات أن المسرح فنًا غربيًا هـادفًا ، ولابـد من تقريبه إلى جمهور لا يتذوقة ، أو تلك التى اعتبرته فنًا فكريًا يحتاج إلى جمهور خاص ليفهمه ، أو تلك التى وصفته بالابتذال ، كلها جعلت الكثيرين يترفعون عن التفاعل معه ، كل هذه الدعوات والمحاولات أبعدت الجمهور عن المسرح ، وكان الطريق ممهداً بعد الثورة ، أمام المنادين باستلهام وتوظيف التراث ، والعودة إلى تقنيات الفرجة الشعبية ، ليتحقق التقارب المفتقد ، ما بين المسرح والقاعدة الشعبية ، لكنها أيضًا لم تنج ، لأنها لم تضع فى الاعتبار الجانب الآخر من خشبة المسرح وهو جانب الفرجة ، لم تحسب حساب الجماهير والقاعدة الشعبية التي يجب دراستها ومعرفتها ومعرفة احتياجاتها ، حتى يمكن مشاركتها فى النص المسرحى الذى يعتمد على مؤدى / ومتلقى فى المقام الأول ، خاصة في السبعينيات وما بعدها ، حيث اختلفت اهتمامات جماهير هذه الفترة عن جماهير القرن التاسع عشر ، الذى كان يرتاد المسرح من باب المعرفة بالشيء أو من باب التشبه بالطبقات الحاكمة ، التى كانت ترتاد المسرح من باب التثاقف .

إن اختلاف الأسباب يتبعه بالضرورة اختلاف فى الذوق العام ، فما كان يرضى عنه الجمهور في الأول ، لا يرضى الثانى بالضرورة ، لقد اختلف الذوق العام للمجتمع المصرى ، ذلك الذوق الذى يحكم قواعد الفرجة لديه ، كما اختلفت تلك الأسس التى كان يتواصل بها مع عناصر ثقافته الشعبية : لقد أرهص الرواد لهذا التواصل ، اكتشفه مارون النقاش عندما اكتشف أهمية التراث الشعبى كموضوع محبب لنفوس جماهيره ، فقدم " ألف ليلة وليلة " كما قنن للشكل الذى يتناسب مع ذوق ووجدان جمهوره ، العاشق للطرب ، فقدم المسرحية الغنائية ، لكن هل هذا ما يريده الجمهور ، إن الجمهور يسعى دومًا لتحقيق العدالة الشاعرية ، فى عالم مليء بالمتناقضات ، وهذه مهمة التراث ، أن يحقق له أو يدله على كيفية تحقيق هذا الحلم ، لكن بعيداً عن الظاهر من سطح حكايات ألف ليلة التى يبدو أنها كانت تكافئ من يتقرب من السلطان وولاة الأمر ، أو تمنحهم الكنوز المرصودة ، بل لابد من سبر أغوار هذا التراث ، من إعادة

استقرائه وتأويله للتأكيد على قيم العمل والجهد ، الذى بهما تتحقق هذه العدالة ، فالسلطة والمال ، هما هبة يستحقها فقط من يملك القدرات الإنسانية الخيرة الفاعلة ، تلك القدرات هى الكنز الحقيقى الذى وهبه الله للإنسان ، العمل ، الحب ، الرضا ، الكرامة ، وكل تلك القيم التى تؤكد عليها كافة أشكال الحكى الشعبى ، والتى تمكن الإنسان من تحقيق العدالة التى ينشدها .

وتوصل إليها القبانى عندما لجأ إلى السيرة وإلى البطل الشعبى المتميز ، لكن الزمان ليس زمان عنترة ، لقد قدم المسرح عنترة كبطل مغوار لا يقهر ، لكن هل حقق عنترة انتصاراته بمفرده ... إن الزمن ليس زمن البطل الفرد - حتى رامبو أسطورة العصر الأمريكى - فعل ما فعل وخلفه نظام مسيطر مهيمن جعل منه رمزاً للسطوة والهيمنة للبطل الأوحد - وكذلك عنترة ، لم يحقق انتصاراته بمفرده ، بل كان معه عديد من الأبطال الذين شاركوه انتصاراته ، وكان وراءهم شعب يملك الحق والإرادة ، وهذا ما يجب أن نستقرئَهُ من سيرنا الشعبية ، وما يحتاجه الشعب من دروس تؤكد على قيمة العظيمة ، الاتحاد ، العمل الجماعى ، الانتماء ، وإيثار الكل على الفرد بالحق ، لذلك بعدت الجماهير عن عنترة كما قدمهم لهم المسرح ، فهو ليس ببطلهم المنشود ، كما أنه ليس برامبو وهم ليسوا بالأمريكان .

وتوصل إليها صنوع عندما تبنى الأنماط الشعبية ، وتقنيات الفرجة الشعبية أسلوباً للأداء لكنه قدمها فى إطار هزلى هزيل ، وانحصرت أنماطه فى الشخصيات الدونية من المجتمع ، الخدم ، المساعدين ، فجاءت أنماط دونية تثير السخرية أمام جمهوره من برجوازىّ الطبقة الوسطى المتنكرين لأصولهم ، وإن تعرض لنمط من أصحاب السلطة والثراء ، فهو دائمًا ماينتمى بأصوله لتلك الطبقات الدنيا ، ولكن مفهوم النمط يختلف الآن ، فنحن نعيش فى عالم ينمط كل الأشياء والفوارق الثقافية بين الطبقات أصبحت هامشية ، المعلومة متاحة للجميع ، الثقافة متاحة للجميع ، الاختلاف الوحيد هو اختلاف ثقافى بين من يعرف وينتج ومن لا يعرف ويستهلك .

إذن فالنمط الجديد نمط اجتماعي ، بل هو نمط ثقافي ، ليس نمطًا به عيب أخلاقي ، بل عيب معرفي وهذا لم يعد قاصراً على طبقة أو فئة دون أخرى ، لم يعد الجهل بالمعرفة أو التكنولوجيا ، أو بطبائع الناس هو مثار السخرية والفن ، بين الطبقات الدنيا فقط ، بل بين الجميع ، لذلك أصبح النمط الحديث نموذجًا لعشرات بل مئات وآلاف من البشر ، دون تميز طبقي أو فئوي ، يفرغهم التنميط من خصوصيتهم الطبقية ، ويحصرهم في سمة واحدة ثقافية ، سلبية في الأغلب ، وتميز كل منهم عن النمط الآخر ، وبذلك يتحول النمط إلى رمز يحمل آلاف الدلالات ، بقدر خبرات ومفردات كل فرد من الجماهير ، فكل يسقط على رمز النمط ، كل مكتسباته عمن يعرفهم ، ويحيل الرمز إلى شخص له دوافعه ومبرراته تبعًا لمعرفته له ، وليس كما يراه ، وبذلك لم يعد في الإمكان أن نربط بين النمط وطبقة اجتماعية معينة ، وكأن باقي الطبقات أسوياء ، فلم يعد النمط نمطًا اجتماعيًا ، بقدر ما أصبح نمطًا ثقافيًا متغلغلاً بنمطيته هذه بين كافة الطبقات إن عمومية النمط وشموليته الاجتماعية ، هي التي تكسبه ثراءه ، وتجعل الجميع يتعاملون معه وكأنه يعيش بينهم ، دون ارتباط بطبقة ، لأن النمط اليوم هو نمط ثقافي في المقام الأول .

أيضًا اكتشفها يعقوب صنوع عندما سمح بالارتجال ، وإضافة مواقف جديدة لمسرحياته نزولاً على رغبات الجماهير وأذواقهم ، مما أكسب نصوصه مرونة ما ، وهذه المرونة هي التي تميز الإبداعات الشعبية عامة ، فالإبداعات الشعبية لكي تعيش وتستمر ، لابد وأن تكتسب المرونة التي تجعلها تتوافق مع المتغيرات الحياتية ، والثقافية المتلاحقة ، فالثبات يحيلها إلى موروث متحفي ، والمرونة لا تعني ترك الحبل على الغارب بل تعني مراعاة الجمهور ، وطبيعة القضايا التي تشغله ، ويرتبط بها فكريًا ومعنويًا ... وهكذا النصوص التي ترتبط بظرف تاريخي أو سياسي أو اجتماعي معين ، تنتهي بانتهاء هذا الظرف ، بعكس النصوص التراثية التي أبدعها المبدع الشعبي إنسانية ، ترتبط بالإنسان واحتياجاته الإنسانية والثقافية وهذا ما كتب لها البقاء ، ولمرونتها التي تسمح بالحذف والإضافة تبعًا لعوامل التغير ، أصبحت تساير كل زمان وكل مكان وهذا ما نجده لدى راوي السيرة أو شاعر ما ، لأنه يختار

منها ما يناسب زمان ومكان وجمهور تلقيه لرحابتها ومرونتها التى تسمح بذلك دون أن تفقد أصلها ولا جوهرها .

وأخيراً ارتبط فى ذهن الكثيرين ، أن عناصر الفرجة الشعبية لا تصلح إلا للتسلية والسخرية ، كما قدمها صنوع ، أو للترفيه المبتذل كما أشيع عن الأراجوز وخيال الظل ، وهذا يسيء إلى حد ما ، لقيمة التراث ككل ، فالتراث الشعبى ليس ترفيهًا فقط ، بل له جانبه التربوى والتثقيفى الذى لا يقل أهمية عما يثيره من متعة ، وهذا مسئولية الفنان الشعبى ، الذى يجب أن يحافظ على الجانبين ، لذلك كان الفنان الشعبى شاعراً وحكيماً ولبقًا ، وعلى قدر كبير من الوعى بقضايا ومشاكل مجتمعه وزمانه ، ذكيًا ، عارفًا ، وأيضًا ذا قدرات فنية متنوعة ، يعزف ويغنى ويعبر بالجسد والصوت ويمثل ، ويلعب حاويًا أيضًا إن لزم الأمر ، كان يؤمن بدوره الفكرى التثقيفى قبل دوره التهريجى . لذلك كان مقنعاً فى أفعاله وأقواله .

ومن المعروف أن التراث كان يشكل يوماً عقيدة الشعوب ، قدم للشعوب كل ما يمكن أن تفتخر به من سير وأبطال ، كما قدم حكمتها وخبرتها التى حرص على انتقالها وتوارثها جيلاً بعد جيل ...

إن ربط التراث الشعبى بأنماطه وتقنياته بالترفيه والكوميديا فقط ، هو ما ابتعد به عن جوهره ، سخرية من رموزه ، وهو إساءة للوجدان الثقافى الشعبى المحمل بتراثنا الثقافى برموزه ودلالاته وممارسته التى نمارسها جميعاً ، فهى تشكل نواتنا ، ومن يسخر من هذا التراث يسخر من نواتنا ومن إنسانيتنا ومن ثقافتنا .

٩ - ختام

هذه رحلة التراث الشعبى والمسرح ... والتى يجب أن نصحح مسيرتها وذلك بتنمية الوعى بتاريخنا وواقعنا ... فالوعى هو الطريق لتلمس الخطى نحو مستقبل أفضل مؤسس على الواقع ونخطط له من دروس الماضى .

والوعى بتراثنا وإعادة استقرائه بمفردات معاصرة جديدة لنستخرج من كنوزه ، كل الدرر المدفونة ، لنستفيد منها فى وضع تصور سليم لمستقبلنا ... نأخذ منه ما يفيدنا ونترك له مهمة الاستغناء عما لا يفيد فهذه مهمته .

أيضًا الوعى بالجماهير ... بتنوعها ... باحتياجاتها ، بكيفية إشباع هذه الاحتياجات الفكرية والثقافية من خلال الدروس والقيم المتوارثة ... لنرى كيف كان الأجداد يصنعون فى مثل هذه الظروف وهل ما كان يقومون به يصلح للزمن المعاصر أم فى حاجة لتعديل وإضافة إن كان هو المنطلق .

أن نعرف جمهورنا ... ماذا يحب ؟ وماذا يكره ؟ كيف نحقق له حالة الاحتفال والحفل التى كان يعيشها ذات يوم فى أذكاره وحلقات الذكر ، فى طقوسة الدينية ، فى سامره ومسامراته فى فرجته ، وسماعه للشاعر والحكواتى ، هذه الحالة التى كان يشعر معها بقيمته وإنسانيته فقد كان خلالها متلقيًا إيجابيًا يعطى ليأخذ ، فهو تعود من تراثه على العطاء قبل الأخذ ، وعندما نسى تراثه ... لم يعرف إلا أن يأخذ ويأخذ ، فقط لنعيد للشعب هذه الحالة ونوظف فن المسرح بكل تقنياته وعناصره ليحقق هذا الهدف ... عندها ... سيكون للمسرح قاعدته الشعبية وتكون له السلطة الثقافية القادرة على التنوير والتثقيف والترفيه ، ويكون عادة وممارسة وحالة احتفال وحفل ويحقق المشاركة الإيجابية التى هى جوهر الإبداع الشعبى .

المراجع

١ - مارون النقاش : (المركز القومى للمسرح والموسيقى - وزارة الثقافة - القاهرة ١٩٩٦) ص١٧

٢ - فائق مصطفى أحمد : أثر التراث الشعبى فى الأدب المسرحى النثرى فى مصر : (دار الرشيد - بغداد - ١٩٨٠) ، ص١٢

٣ - عبد الرحمن البياغى : فى الجهود المسرحية : المؤسسة العربية للدراسات - بيروت - ١٩٨٠) ، ص١٠٥

٤ - تمارا الكساندروفنا : ألف عام وعام على المسرح العربى ، ت : توفيق المؤذن (الفارابى - بيروت ١٩٨١)، ص١١٨

٥ - مصطفى يوسف : الدراما العربية والحوار العربى الأوروبى (الحسين الإسلامية - القاهرة ١٩٩٩) ، ص٧٤

٦ - كمال الدين حسين : التراث الشعبى والمسرح فى مصر - دراسة فى سيرة عنترة بن شداد - مجلة المسرح العددين ١٣٣ - ١٣٤ - الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ١٩٩٩ - ٢٠٠٠) .

٧ - نفس المرجع السابق : ص٨٩

٨ - أحمد هيكل : الأدب القصصى المسرحى (دار المعارف - القاهرة ١٩٧٩) ص٢٠٢

٩ - ارجع إلى : كمال الدين حسين : توظيف التراث الشعبى فى المسرح المصرى الحديث (الدار المصرية اللبانية - القاهرة ١٩٩٣) .

١٠ - لويس عوض : دراست فى أدبنا الحديث ط١ ، (دار المعارف - القاهرة ١٩٦١) ص٧٥

١١ - لويس عوض : الأزبكية الجديدة (مقال - مجلة المصور - القاهرة ١٩٨٦/١/١٧) ص٤٦

١٢ - نفس المرجع السابق .

١٣ - الدراما العربية والحوار الأوروبى : مرجع سبق ذكره ص٢٨

١٤ - نفس المرجع السابق : ص٣٧

١٥ - على الوعى : مسرح الشعب ، ص٣٥

١٦ - ألف عام وعام على المسرح العربى : مرجع سبق ذكره ، ص٣١

١٧ - نفس المرجع السابق : ص٣٢

١٨ - نفس المرجع السابق : ص١٤٩

١٩ - الدراما العربية والحوار الأوروبى ، ص٣٢

٢٠ - مسرح الشعب ، مرجع سبق ذكره ، ص٣٠

٢١ - وحيد النقاش : الأهرام ١٩٦٤/١٢/٥

٢٢ – محمود وأمين العالم : مجلة المصور ١٩٦٤/١٢/١١

٢٣ – فاروق عبد القادر : ازدهار وسقوط المسرح المصرى – دار الفكر المعاصرة ، (القاهرة ١٩٧٩) ، ص١٦٥

٢٤ – سعد أردش : الحكاواتى وأزمة المسرح العربى (كتاب العربى – الكويت – يناير ١٩٨٨) ص١٨٤

٢٥ – بسمة الحسينى ، فرقة الحكاواتى ، مسرح الجمهور ، مجلة الثقافة الجديدة (القاهرة – مايو ١٩٨٣) .

٢٦ – كتيب برنامج ولائحة الملتقى (الهيئة العامة لقصور الثقافة – القاهرة ١٩٩٤) ص١٧

٢٧ – محمود أمين العالم : عرض الندوة الرئيسة ، مجلة المسرح العدد ٤ يناير ١٩٩٥ ، ص٢٨

٢٨ – نفس المرجع السابق .

٢٩ – عبد الرحمن بن زيدان : نفس المرجع السابق ، ص٢٩

٣٠ – كمال الدين حسين : نفس المرجع السابق ، ص٣٠

٣١ – كمال الدين حسين وتسرين بغدادى : المسرح المصرى وجمهوره ، التقرير الأول (المركز القومى للبحوث الاجتماعية والجنائية – القاهرة ١٩٩٩) .

٣٢ – المرجع السابق ونسرين البغدادى : التقرير الثانى ٢٠٠٠

٣٣ – المرجع السابق – التقرير الأول – مقابلة مع ألفريد فرج ، ص١١٦ ، بتصرف .

٣٤ – المرجع السابق – مقابلة مع د . نهاد صليحة ، ص١٢٤ بتصرف .

٣٥ – نسرين البغدادى : جمهور المسرح المصرى – التقرير الثانى (المركز القومى للبحوث الاجتماعية والجنائية – القاهرة ٢٠٠٠) .

٣٦ – المسرح المصرى وجمهوره ، التقرير الأول ، ص١٣٢ بتصرف .

٣٧ – المسرح المصرى وجمهوره ، التقرير الثانى ، ص٧٤

٣٨ – نفس المرجع السابق ، ص١١٨

٣٩ – المسرح المصرى وجمهوره – التقرير الأول – مقابلة مع د. نهاد صليحة ، ص١٢٢

٤٠ – حسن عطية : جدلية الطيب والشرير فى الزمن المعكوس ، مقالة نقدية (على المسرح العدد ١١١ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة فبراير ١٩٩٨) ص٩ – ١٠

٤١ – جمهور المسرح المصرى : التقرير الثانى ، ص ١٢٧ – ١٢٨

٤٢ – صالح سعد : تقاليد الكوميديا الشعبية (ملتقى القاهرة العلمى لعروض من المسرح العربى : الهيئة العامة لقصور الثقافة – القاهرة ١٩٩٤) ، ص١٣

٤٣ – مرجع سبق ذكره .

مسّرحة العادات والتقاليد

من خلال نص مسرحية " الخماسين "

د . عادل العليمى(*)

نتائج تمهيدية

١ - مسرح الفولكلور هو المسرح الذى يستلهم الثقافة الشعبية ، موروثًا أو مأثورا ، وهو الذى يعكس ويجسد عن وعى وقصد كل أقسام وعناصر الفولكلور على المسرح من معارف ومعتقدات ، وعادات وتقاليد ، وأدب شعبى ، وفنون وثقافة مادية ، فليس مسرح الفولكلور هو المسرح الذى يعكس ويجسد الثقافة الشعبية (الفولكلور) فى التقسيمات الأربعة فى علم الفولكلور .

٢ - العناصر الفولكلورية لا تقدم فى مسرح الفولكلور كما تؤدى فى بيئاتها الطبيعية والاجتماعية ، كما قال الدكتور " عبد الحميد يونس " ، فهذه العناصر تتغير وتتعدل عند نقلها من سياقها الشعبى (الفولكلور) إلى سياق العرض الجماهيرى .

٣ - يختلف مسرح الفولكلور عن المسرح الجماهيرى فى أن الأول يعتمد على استلهام وتوظيف العنصر الشعبى ، على حين أن الآخر مباشر يتناول الواقع الاجتماعى بما هو فيه فى آنيته ولا يعتمد على الإسقاط من الماضى الموروث ، وقد يكون المسرح الفولكلورى جماهيريا ، ولكن المسرح الجماهيرى غير المعتمد على توظيف العنصر الشعبى لا يمكن اعتباره فولكلورياً .

٤ - " الوعى " بالعنصر الفولكلورى و " القصدية " فى توظيف هذا العنصر فكرتان جوهريتان فى بناء مسرح الفولكلور ، ذلك أن أى عمل فنى أو أدبى يعكس ،

(*) مسرحى ، باحث فى الفولكلور .

بدرجة أو بأخرى ، وبصورة تلقائية ، قدراً من المأثور الشعبى ربما دون وعى تام من الكاتب لأبعاد العنصر الفولكلورى ودون توظيفه دراميًا ، أما مؤلف مسرح الفولكلور فإنه يستلهم فى عمله مأثورات شعبية يوظفها بما يتيحه له وعيه بأبعاد هذه المأثورات .

٥ - من حق المبدع أن يجرى عمليات التبديل والتعديل على العنصر التراثى ، مع الحفاظ على أصالة المصدر ، وتوفر الأمانة العلمية والأخلاقية .

٦ - الاحتماء بالتراث الشعبى يمثل درعاً واقياً من الغزو الثقافى الغربى ، وهو نوع من التميز ، وتحقيق للذات وتحد للغزو الاستعمارى .

٧ - تأويل العنصر التراثى من أهم ما يجب أن يتوافر فى شخصية المبدع ، وهو على خلاف التفسير ، فهو تعدد تفسير للعنصر التراثى الواحد .

٨ - من الضرورى أن يتم التفاعل بين الدلالة التراثية التاريخية والدلالة الفنية المعاصرة كوسيلة فنية .

٩ - دراسة واكتشاف التراث الشعبى ، إلى جانب حقائق العصر ، هو طريق التقدم والامتداد فى المستقبل بقيم متطورة .

تشكل العادات والتقاليد القسم الثانى من علم الفولكلور ، ولكن دراستها طالما استُبعدت ، شأنها شأن المعتقدات والمعارف الشعبية ، من نطاق مسرح الفولكلور ، فلقد كان التركيز دائماً ، على عناصر الأدب الشعبى فى عملية الاستلهام .

وفى هذا البحث سيتناول الباحث العادات والتقاليد الشعبية من خلال عادة "الثأر" فى صعيد مصر ، وتجسدها فى إحدى المسرحيات ، وهى مسرحية " الخماسين "(*) التى تناولت هذا التقليد بصورة نموذجية ، وبدقة رصد ودراسة ومعايشة لهذه العادة التى مازالت منتشرة فى صعيد مصر إلى وقتنا هذا ، والتى تزداد وتنحسر وفقاً لظروف اجتماعية واقتصادية وثقافية معقدة .

ولا شك أن دور العادات فى الضبط والتنظيم لا يقل شأناً وأثراً عن دور القوانين الوضعية " فإذا اعتبرنا القوانين سلطة المجتمع المكتوبة والموضوعة ، فإننا نعتبر

(*) د. شمس الدين الحجاجى : الخماسين (مسرحية) : الهيئة المصرية العامة للكتاب (١٩٨٨) .

العادات سلطته غير المكتوبة ودستوره المحفوظ فى الصدور . ذلك الدستور الذى يوجه أفعال الناس ويسيطر عليها فى جميع العصور وفى كل المراحل الثقافية المختلفة ، وفى كل زمن ووقت طوال اليوم من الصباح إلى المساء ، وطوال العمر من الطفولة والشباب إلى الكهولة والشيخوخة . فهى تغمر الإنسان وتحيط به فى كل مناسبة وفى كل معاملاته مع غيره فى المجتمع ، والإنسان يخضع لها ويطيع أوامرها بشكل يفوق كثيراً حد التصور لهذه الحقيقة " (١) .

ومن المناسب ، فى إطار موضوعنا هذا ، أن نحاول شرح مقولتى " العادات " و " التقاليد " ، حيث إن العادة جرت على عدم التفريق بين العادات والتقاليد ، وعلى استخدام إحداهما مرادفة للأخرى ، وكذلك التفريق بينهما وبين " العرف " ، وذلك للاختلاف بين هذه المصطلحات .

" العادات الاجتماعية " لها وجودها كحقيقة ملموسة فى كل جوانب الحياة اليومية ، فهى كل سلوك متكرر مكتسب اجتماعيًا ويتم تعليمه وممارسته اجتماعيًا كما ترتضيه الجماعة وتفرضه على أعضائها ، وعندما يستمر استعمال العادة الاجتماعية لفترة طويلة ، تصبح هذه العادة تقليداً (Tradition) ، فالتقاليد هى المحاكاة لسلوك القدامى والمتوارث عنهم ، والتقاليد أيضًا تنقل وتورث من جيل إلى جيل ، كما أنها تمدنا بمجموعة من الأنماط السلوكية المتعددة والجاهزة من قبل لكى نتبعها ، حتى نستطيع تحقيق الحاجات الأساسية ، كما أنها ترسم لنا الأساليب والتصرفات التى تتيح التعاون والتفاعل والتكيف فى المواقف المختلفة . ومهما كانت أهمية التقاليد ، إلا أننا لا يمكن أن نغفل سيطرتها وطغيانها على حياة الناس ، فهى تقيد سلوكهم وتتدخل فى كل أنواع النشاط المتبادل بينهم وتمارس ضغطًا قد يصعب على البعض التخلص منه " (٢) .

إذن فـ " العادات " هى كل سلوك متكرر ، مكتسب اجتماعيًا ، ويتم تعليمه وممارسته اجتماعياً كما ترتضيه الجماعة وتفرضه على أعضائها ، وعندما تستمر هذه العادات لفترة طويلة ، ويتوارثها الإنسان جيلاً بعد آخر ، دون معرفة بأسباب العادة ، أو نشأتها أو سياقها التاريخى ، تتحول " العادات " إلى " تقاليد " ، والتقاليد بهذا المعنى عادات قديمة ، راسخة ، متأصلة فى نفوس الجماعة الشعبية ، وتظل قائمة برغم

فناء الأفراد والأجيال ، وبرغم ما يطرأ عليها من تغييرات أو تبديلات ، كما أن قدمها وتوارثها يدعمان من رسوخها وتثبيتها ، الأمر الذى يفرض عليها نوعًا من التقدير والتوقير يصل أحيانًا إلى درجة التقديس ، كما أنها تزيد من سيطرتها وإلزامها للجماعة الشعبية ، فهذه العادات التقليدية قد تم اختبارها فى الحياة العملية بواسطة الآباء والأجداد ، لذا يجب أن يتشبثوا بها .

وهناك من يعتبر أن التقاليد هى " العادات المتوارثة التى يقلد فيها الخلفُ السلف " [٣] ، كما جاء فى المعجم الوسيط ، فلا يكفى أن نقول إن " التقاليد " من " التقليد " أى محاكاة الخلف للسلف ، وقد نسبت " فوزية دياب " إلى " ماكس رادين " أنه قال : كلمة " TRADERE " أى ينقل ويوصل ، تستعمل فى القانون الرومانى بمعنى يسلم شيئًا كوديعة (DEPOSIT) لشخص مؤتمن وجدير بالثقة ... " أى أن صيانة الوديعة والمحافظة عليها ، بشرط ألا تزيد أو ينقص ، تتغير أو تشوه ، أمر يقتضى جدارة وأهلية الشخص الذى يتسلمها ، لأن هذا واجب - والواقع أن واجب المحافظة عليها من أهم الواجبات " [٤] .

و " التقاليد " ، بهذا المعنى ، هى مصباح هادٍ من على حد تعبير " أرنولد جرين " [*] يسلمه السلف للخلف ، كأمانة ووديعة تنقل من جيل إلى جيل ، أى أن كل جيل " يقلد " الجيل الآخر هذا المصباح ، وفى الاستعمال الشائع فى حياتنا اليومية نقول " تقلد (س) منصب النائب العام .. " أو " قلده الرئيس قلادة النيل " بمعنى " تسلم " و " سلم " شيئًا عزيزًا .

وكما ترى "فوزية دياب" ، فإن التقاليد " نوع من العادات التقاليدية المتوراثة التى تمارس ضغطًا شديدًا على الإنسان ولكنها فى الوقت نفسه تنشأ من الرضا والاتفاق الجمعى فى الجماعة ، وتعتمد فى فرض سلطتها على سطوة هذا الرأى الجمعى الذى يعاقب من يخرج عليه ... وفضلاً على ذلك فإن التقاليد صفة مميزة للجماعة ، أى وحدة ثقافية معينة سواء أكانت كبيرة أم صغيرة ، فالجماعة قد تكون أمة ، كالأمة المصرية ،

(*) عن فوزية دياب : القيم والعادات الاجتماعية : بيروت ، دار النهضة العربية للطباعة والنشر (١٩٨٠) .

وقد تكون طبقة كطبقة النبلاء مثلاً ، وقد تكون طائفة كطائفة أهل الشيعة أو أهـل السنة ، وقد تكون بيئة محلية كمدينة أو قرية وقد تكون قبيلة أو أسرة "(٥) .

أما " العرف " فبرغم أنه شكل من أشكال العادات والتقاليد ، وبرغم أنه عريق ومتوارث وملزم في كثير من الأحيان ، إلا أن ثمة اختلافات ، منها أن العرف أكثر انتشاراً ويمارس على نطاق واسع وأشمل ، وقد تكون التقاليد خاصة بجماعة دون أخرى ، مثل تقاليد الثأر التي سوف يأتي الحديث عنها تفصيلاً ، ولذلك فإن " العرف " أقرب إلى القانون ، فهو ملزم للجميع على حين أن العادت والتقاليد قد تكون ملزمة للبعض ، كما يمكن أن تتعارض العادات والتقاليد مع القانون العام للجماعة الأعم ، فعادات وتقاليد الثأر مثلاً قد يموت فيها أبرياء ، وهكذا يتعارض القانون الوضعي مع عادات وتقاليد الثأر ، ورغم تشابه العرف والقانون إلا أنه يكمن خلاف أساسي بين القانون والعرف " فالعرف يعاقب عقاباً مباشراً وسريعاً ليس فيه تأخير مثل القانون وإجراءاته . إنه يعاقب بالاحتقار والازدراء ، والتبكيت ، والكلام الجارح ، والتهكم ، والاستهجان ، وقد يوصم الشخص بوصمة عار لاتمحى بمر السنين ومر الأيام ، و " العرف " ، في توقيع هذه الجزاءات ، لا يسمع دفاعاً ، ولا يقبل عذراً ، ولا يؤجل عقوبة ، ولايقبل حكمه نقضاً ، ولا يعرف حكماً مع وقف التنفيذ لاشيء من هذا كله "(٦) – فحكمه صارم وقاس وعاجل .

وقبل أن يتناول الباحث عادة وتقليد الثأر ، يود أن يبدي رأياً في الأصل التاريخي لهذه العادة ، ذلك أن كثيراً من الباحثين يعتبرون عادة الثأر وافدة على المجتمع المصري ، وأن مصر القديمة لم تعرف هذه العادة ، وأن معرفة مصر لهذه العادة جاءت مع الفتح العربي ، حيث يمثل نظام الثأر أحد أهم الملامح الثقافية المميزة للحياة الاجتماعية والقبلية عند العرب ، وهذا يرجع في رأي هؤلاء " إلى ارتباط الثأر كنظام اجتماعي بنفس التنظيم القبلي الذي يقوم أساساً على التعصب للأهل والعشيرة والقبيلة ، والذي يفترض وفاء الفرد للجماعة القرابية التي ينتمي إليها والتي يستمد منها كل كيانه ومقوماته ، والمعروف أنه بلغ من اهتمام العرب – أو البدو منهم على الأقل – بالأخذ بالثأر وتمسكهم به ، أنهم اعتبروا أن من العار على الشخص أن يهمل هذا الواجب ويترك دم قريبه الغاصب مهدراً بغير ثأر "(٧) .

وبرغم ندرة المعلومات عن وجود أو عدم وجود هذه العادة الثأرية في مصر القديمة ، فإن الباحث يرى أن أسطورة (إيزيس وأوزيريس) المصرية يمكن أن تفيد الباحثين الذين يبحثون في الأصل التاريخي لعادة الثأر ، فالأسطورة تكرس نفسها لانتقام (حورس) من عمه الشرير (ست) ، خصوصاً وأن هذه الأسطورة قد عكست عقائد الشعب المصري في ذلك الوقت ، كما عكست حياة مصر والمصريين ، الأمر الذي قد يساعد على بيان حقيقة وتاريخ هذه العادة .

تنتشر عادة الثأر في صعيد مصر أكثر من أي مكان آخر ، وهو في نظر المجتمع الصعيدي قيمة عليا مرجعيتها الشرف والكرامة والكبرياء ، على حين أنه في أماكن أخرى من مصر ينظر إليه كجريمة تحط من شأن من يقدم عليه ، إذن فهو قيمة نسبية لا يمكن أن تفهم إلا في الإطار الثقافي للجماعة الشعبية ، كما أن الثأر من القيم الذاتية للجماعة والتي تميزها عن غيرها والتي قد تكون سبباً في استعلائها على غيرها من الجماعات .

وليس الثأر مجرد جريمة عادية ، بل هو أحد مكونات نظام اجتماعي وثقافي له قوانينه المدونة في الصدور والمعبرة عن وجدان الجماعة الشعبية وهو يعكس مفهوم العدل الشعبي في مواجهة العدل الرسمي الوضعي ، وقد توراثته الجماعة الشعبية جيلاً بعد جيلاً ، تسلمه الخلف من السلف ؛ وهذه القوانين هي مرشد وهاد للجماعة الشعبية حتى تحفظ وحدتها وسمعتها وهيبتها من الانهيار ، ومن هذه القوانين .

أولاً : كل من يقتل لابد من أن يؤخذ بثأره عن طريق قتل شخص واحد فقط من الطرف المقابل .

ثانيًا : الاعتداء على حياة فرد إنما يعتبر اعتداءً على الجماعة القرابية التي ينتمي إليها ، كما أن جماعة الجاني تكون مسئولة ككل عن جريمته .

ثالثًا : لا يؤخذ الثأر إلا من الرجل الذكر البالغ القادر على حمل السلاح وعلى الدفاع عن نفسه .

رابعًا : يقوم الثأر بين الوحدات المتمايزة ، فليس ثمة ثأر في البدنة الأبوية إلا في حالات نادرة أو حين تتفرع البدنة الكبيرة إلى بدنات صغيرة مستقلة اقتصادياً وسياسياً إحداها عن الأخرى [٨] .

والتهاون فى شأن الأخذ بالثأر يجلب العار إلى الأبد لعائلة القتيل ، ويفقدها منزلتها الاجتماعية فى نظر العائلات الأخرى ، كما يفقدها هيبتها وسمعتها عدم أخذ ثأرها . وهذا يبين ويؤكد لنا مدى سلطة ونفوذ العادات والتقاليد فى إنكار قيمة الفرد وإعلاء قيمة الجماعة ، وفى ذلك ، يقول المثل الشعبى الذى يمجد عملية الثأر : " النار ولا العار " أو " الثار ولا العار " . فالثأر قيمة من قيم الرجولة والبطولة والشرف ، كما أنه حل يرضى الجماعة الشعبية . فهو يتوافق مع ما اعتادوا عليه من عادات وتقاليد " فالعادات الاجتماعية ذات وظيفة ضبطية وتنظيمية : لأنها توضح أساس العلاقات الاجتماعية وتقدم للمجتمع دستور التعامل بين أعضائه وما يتضمنه هذا الدستور من معايير منبثقة من تجارب الجماعة . فبدون هذا الدستور لا يرجى للحياة الاجتماعية أن تسير فى مجراها الطبيعى . وتكون النتيجة وقوف الأفراد مواقف متناقضة وتشيع بينهم الفوضى مما يهدد بتمزيق الجماعة "(٩) . وهى كما يقول جلن وجلن . " تمد الفرد بسلوك نقى مقدر من الخبرات الماضية وبذلك توفر عليه كثيراً من الوقت والمجهود اللذين كان عليه أن يبذلهما لتحليل مشكلات الحياة التى يتعرض لبحثها وحلها "(١٠) .

وللثأر الذى يمثل جزءاً مهماً وحيوياً فى ثقافة بعض الجماعات الشعبية ، أسباب عديدة ، منها أن تقارب الملكيات الزراعية التابعة لأشخاص ينتمون إلى عائلات مختلفة كان يؤدى إلى النزاع على حدود الأرض عندما كان نظام الرى الحياضى قائماً ، الأمر الذى كان يؤدى إلى طمس الحدود وضياع معالمها ، ومنها الخلافات على الرى بالماكينات ، وسد الماء عن الجار للحصول على ماء أكثر ، واعتداء ماشية الجار على الزرع المجاور ، وسرقة المحصول سراً ، وسرقة الماشية والطيور ، والصراع على العُمودّية ، والصراعات حول إيجار الأرض وتأخر دفع الإيجار ، وكذلك فإن المشاجرات العادية بين الزوجات أو الأطفال قد تؤدى إلى جرائم ثأرية .

ومن أسباب الثأر ، أيضاً ، ضعف الإدارة الحكومية فى القرى ، وكراهية الناس لها ، ورفضهم لتدخل الشرطة فى أمورهم الشخصية .

ويزدهر سوق السلاح بعد بيع محصول القطن الذى يعتبر المحصول الرئيسى ، فالحصول على المال يساعد على أخذ الثأر سواء بشراء الأسلحة أو توكيل المحامين

للدفـاع عن أصحاب الثأر (الدم) . وكثيراً ما سـاعدت فيضانات المـاء ومواسم الذرة الهاربين حيث يمكن الاختباء والتربص فى الزرع من الشرطة المطاردة ، وكما أن الثأر جزاء اجتماعى وسلطة ضبط ، فلثأر أخلاقيات ، ومن هذه الأخلاقيات عدم الاعتداء على الزرع والمواشى سواء بالحرق أو السم أو القتل ، فهذا يعتبر كفراناً بالنعمة ، وكذلك عدم الاعتداء على ماكينات الرى ، وإذا كان هناك من يلجأ إلى حرق الزرع أو الاعتداء على ماكينات الرى ، فإن هذا يتم لإجبار أصحابه على الخروج من مخابئهم أو من الماكينات التى تتخذ أماكن للتربص ... وعلى أى حال ، فإن من يلجأ إلى هذه الأساليب الانتقامية يلحق به الخزى والعار ، فأذاه لم ينل سوى الزرع والماشية .

ومن قضايا الثأر المهمة قضايا الاعتداء على العرض ، مثل الزنا والاغتصاب ؛ ودخول منازل النسـاء بنيّـة الفعل أو الاعتداء الجنسى ، أو أى شكل من أشكال الإفساد ، سواء للمرأة (متزوجة أو مطلقة أو أرملة) ، أو للعذراء أو حوادث الزوجات والفتيات والهرب بهن : أو قضايا المهر والطلاق والهجر وضرب الزوجات ... إلخ .

وقد يحدث التعدى على عرض الزوجة أثناء خروجها للبئر أو الرعى ، أو لوجودها منفردة فى الدار ، حيث يتزوج أعضاء هذا المجتمع بأكثر من زوجة . كما قد يتم أثناء خطفها أو الهروب بها " فإذا استغاثت المرأة أثناء التعدى أو أخبرت بذلك أحداً من أهلها قبل معرفتهم به . فزع أهل الزوجة على أهل المعتدى ، وفزع أهل المعتدى على " العقبى " (*) الذى يسوق " الجيرة " فى هذه الحالة نيابة عن أهل المعتدى لعظم الجرم . ويساق المعتدى إلى العقبى بعد ذلك فيحكم عليه بأربعين من الإبل . الأولى تكون هجينا والثانية ركوبة . ثم يحمل المعتدى عرياناً ، كما ولدته أمه ، على جمل مطلى بالقطران فيدورون به مضارب القبيلة فى موكب مخزٍ قد يهجر بسببه القبيلة ولا يعود ، وتُرجم المرأة إذا لم تستغث وضبطت متلبسة بالجرم فى دار زوجها " (١١) .

وإذا أغتصب شخص فتاة من غير قبيلته ، فاستغاثت أو شكت قبل ظهور الحمل لأحد من جيرانها " سرى الخبر إلى أبيها فيفزع أهل الفتاة على أهل الفتى ، فيرمى أحد الناس وجبًا بنهما ، ثم يطلب أبو المعتدى إلى " المنشد " (**) فيحكم عليه بثمانية

(*) " العقبى " هو مَنْ ينظر فى قضايا خطف الزوجات والهروب بهن .

(**) " المنشد " هو مَنْ ينظر فى قضايا خطف الفتيات والهروب بهن .

جمال ويلزمة بزواج ابنه من الفتاة لقاء مهر ، وتؤخذ عليه ضمانات كبيرة ، فإذا لم يرض الفتى بالزواج من الفتاة أهدر دمه ، فإن تمكنوا منه قتلوه بلا دية ، فإذا لم تستغث الفتاة ، أو لم تشك لأحد ، وبان عليها الحمل ، حكم لها فقط بثمانية جمال عن طريق المنشد ، أما إذا اغتصب فتى فتاة من قبيلته بالغرامة تكون ستة جمال والزواج بها لقاء مهر وضمانات كبيرة واغتصاب الثيب من غير القبيلة عقوبته جملان إذا استغاثت أو شكت في الحال ، فإن لم تستغث كانت العقوبة جملاً واحداً صغيراً واغتصاب الثيب من القبيلة عقوبته أقل من ذلك " [١٢] .

وسوف يحاول الباحث التعريف بالكثير من جوانب الثأر الخاصة بالاعتداء على العرض من خلال تناوله مسرحية " الخماسين " .

يعود عبد ربه من القاهرة إلى قريته ، أول مكان يذهب إليه بعد أن غادر القطار سراً هو جبانة القرية ، وذلك لزيارة قبر أخيه الأصغر الذى قُتل ، والذى جاء ليأخذ بثأره ، هو الأخ الثانى الذى يقتل بعد قتل أخيه الأكبر والذى قتل عبد ربه من أجله ثلاثة لم يكن بينهم القاتل الحقيقى ، لقد عاد عبد ربه ليأخذ ثأر أخيه عليوة الذى قتل فى وضح النهار ، فى سوق الثلاثاء ، أمام جمع لم يتحدث أحد منهم وكأنه اتفاق أو موافقة جماعية على قتل عليوة ، وقبل قتل عليوة كانت قد ماتت هنية وأمها ، وفى هذا التوقيت يذهب خليل أو حسين ليقف أمام المقبرة التى ضمت ابنته وزوجته معًا ، ثم يأتى شيخ البلد محمد أبو أحمد وجمال ضابط المباحث وعبد ربه لتتجمع خيوط المسرحية فى الجبانة وفى ظل رياح الخماسين التى تتأثر بالأحداث وتتأثر الأحداث بها ، وكأنها شخصية أساسية من شخصيات المسرحية ، فهى تمتزج وتختلط بالأحداث والشخصيات كأنها شبح ينعق بالشر والشؤم من بداية المسرحية إلى نهايتها .

تحدث مشادة بين ضابط المباحث وشيخ البلد تكشف عن أحد الأهداف الأساسية للمسرحية :

« **جمال** : وإيه الفرق بين القانون والعدل ؟

الشيخ محمد : الفرق كبير ... كبير قوى ... قوى ياجمال بيه (تشتد قوة رياح الخماسين ... يحاول كل من الشيخ محمد وجمال الوقوف ضد اتجاهها ... يخلع الشيخ محمد شاله ويقدمه لجمال بك) .

خد ... حط ده على وشك ...

جمـــال : (يمسك بالشال دون أن يضعه على وجهه ... تهدأ الرياح)

إيه الفرق !! ؟؟

الشيخ محمد : الفرق بين رياح الخماسين والنسيم ... رياح الخماسين غريبة عننا ... جايانا من قلب الصحراء ... عمية ... بتأذى كل اللى يقف قصادها ... البيت القوى متقدرش تعمل له حاجة ... والعشة البسيطة تهدها ... دى قوانينكم جايانا من ناس ما تعرفناش ... ملهمش دخل بينا ... عمرهم ما عاشوا فى الصعيد ولا شافوه ... الصغير يتأذى منها ... وكبير فيه ناس كبار يقفوا معاه ... الصغير ضايع والكبير كسبان ...

جـمـــال : لأ ... لأ ... مش هيه دى القوانين ...

الشيخ محمد : العدل زى النسيم ... كل ما يمر على أرض يفرحها ... كل ما يمر على ناس يسعدهم ... الفقير يريحه والغنى يبسطه والمريض يشفيه ... يمر على عشة تزغرد ويمر على قصر يغنى ... العدالة ... ريح بَحَرية فى يوم حار ... شمس دافية فى يوم بارد ...

ياجمال بيه ... القوانين دى بتاعتكم والعدل بتاع ربنا ...

جمـــال : لأ يا شيخ محمد لأ ... مش ده القانون »[١٣] .

إن كلاً من شخصية جمال ضابط المباحث وشيخ البلد (الشيخ محمد) سوف يقفان على طرف نقيض إلى نهاية المسرحية ، وربما بعد نهاية المسرحية ، حيث المشكلة قائمة فى الواقع ، جمال يمثل القانون الرسمى النظامى الذى درسه فى كلية الشرطة عندما كان طالبًا ، وهو لا يستطيع بحكم ضيق أفقه التعليمى أن يفهم قوانين

الشعب ، أي عادات وتقاليد وعرف الشعب ، فكل ما يفهمه هو أن القانون لابد أن يأخذ مجراه ، القانون الرسمي ، ولا يعرف مجرى آخر ... والنزال بين هاتين الشخصيتين هو نزال بين العدل الرسمي الغريب الوافد وبين العدل الشعبي النابع من قيم التقاليد الشعبية ... ومن خلال الحوار السابق بين جمال والشيخ محمد تتكشف كثير من الحقائق عن العدل الرسمي والعدل الشعبي ، فالقوانين الرسمية غريبة عن ثقافة الشعب ، وافدة من خارج الجماعة الشعبية ، عمياء تؤذي كل من يقف أمامها ... لا تستطيع أن تأخذ الحق من القوي ، والضعيف لا حول له ولا قوة ... هذه القوانين لا تنبع من الناس ، وإنما جاءت من ناس إلى ناس آخرين لا علاقة لهم بأولئك الناس ، الكبير يكسب منها والضعيف يخسر منها .

أما " التقاليد " فهي تريح الجميع ، إنها عدالة للجميع ، للغني والفقير ، للقوي والضعيف " القوانين دي بتاعتكم والعدل بتاع ربنا " ... والشيخ محمد يقصد بهذه الجملة الأخيرة ما جاء في القرآن الكريم ﴿ وَلَا تَقْتُلُوا النَّفْسَ الَّتِي حَرَّمَ اللَّهُ إِلَّا بِالْحَقِّ وَمَن قُتِلَ مَظْلُومًا فَقَدْ جَعَلْنَا لِوَلِيِّهِ سُلْطَانًا فَلَا يُسْرِف فِّي الْقَتْلِ إِنَّهُ كَانَ مَنصُورًا ﴾ (*) ، وفيه أيضًا ﴿ وَمَن قَتَلَ مُؤْمِنًا خَطَأً فَتَحْرِيرُ رَقَبَةٍ مُّؤْمِنَةٍ وَدِيَةٌ مُّسَلَّمَةٌ إِلَىٰ أَهْلِهِ إِلَّا أَن يَصَّدَّقُوا فَإِن كَانَ مِن قَوْمٍ عَدُوٍّ لَّكُمْ وَهُوَ مُؤْمِنٌ فَتَحْرِيرُ رَقَبَةٍ مُّؤْمِنَةٍ وَإِن كَانَ مِن قَوْمٍ بَيْنَكُمْ وَبَيْنَهُم مِّيثَاقٌ فَدِيَةٌ مُّسَلَّمَةٌ إِلَىٰ أَهْلِهِ وَتَحْرِيرُ رَقَبَةٍ مُّؤْمِنَةٍ ﴾ (**) .

ويزداد الموقف تأزمًا عندما يقرر الضابط جمال الحصول على أمر من النيابة بالكشف على جثة بنت خليل أبو حسين .

• الشيخ محمد : (مذعورًا) يعني إيه ؟

(باقي بالسيجارة على الأرض)

جمـــــال : يعني حنحول جثتها للطبيب الشرعي يشوف هيه ماتت إزاي .

الشيخ محمد : (يدوس السيجارة بقدمه بعصبية) لا بلاش .. متعملش كده ... دي فضايح ... أنت حتنبش قبر ، ودي الأهالي مش حيسامحوك فيها لو عملت كده ... الميت له حرمة مينلعبش بيها ...

(*) سورة الإسراء ، الآية (٣٣)

(**) سورة النساء ، الآية (٩٢)

جمال : والقانون له حرمه وميتلعبش بيه ... القانون لازم ياخذ مجراه ياشيخ محمد ... وأنا لازم حعرف القاتل ... وحقبض عليه »[١٤] .

الضابط جمال لا يستطيع أن يرى أبعد من أنفه ، نزق ، مندفع ، شخصية نمطية تمثل القانون الرسمى ، فلا يستطيع أن يفهم مدى حرمة الميت وما يسببه انتهاكها من مشاكل وأذى لكل الناس ، فالقانون عنده مجرد إجراء يطبق بغض النظر عن ظروف تطبيقه ، وبغض النظر عن نوع الناس الذين سوف يطبق القانون عليهم ، وبغض النظر عن ثقافتهم من عادات وتقاليد وعرف ، أما الشيخ محمد (شيخ البلد) فهو المعبر بلسان التقاليد وبلسان العدل الشعبى ، وهو أيضاً شخصية نمطية تمثل ثقافة الجماعة الشعبية ، وهو ضميرها ، ولذلك فهو يلعب إلى جوار دوره دور " قاضى الدم " فى قضايا الثأر والذى يحكم فى مثل هذه القضايا خصوصاً فى المجتمعات البدوية .

يأتى عبد ربه إلى قبر أخيه المقتول ويقسم على أن يثأر له .

« **عبد ربه** : قتلت على الكبير تلاته ... وحقتل عليك خمسة ... لا مش كفاية ... خمسين ... لأ مش كفاية ... مش كفاية فى دمك وفى غدرة شبابك ... انت ماكنتش أخويا ... إنت كنت ابنى ... أقسم ... (ثم يقبل عليه أيوب وهو حارس وحفار قبور) .

أيوب : مترفعش صوتك هنا ... أنت بتزلزل أرواح الميتين ... كفاية ياعبد ربه ...

عبد ربه : أقسم بالله والليل ونهاره ... وتربة جدودى ... ممكفينى فيك خمسة ولا خمسين ... ياترى مين الفاجر اللى عملها ... ياترى عارف إيه اللى مستنيه ... آه يابلد ... آه يابلد ، هان عليك ... والله لمربيك ... وملبسك طرح وشيشان »[١٥] .

وعبد ربه هنا هو صاحب الدم ، فهو ولى القتيل ، وحقه فى الثأر معترف به من الجميع ، بل إن الآية الكريمة تشير إليه صراحة (فقد جعلنا لوليه سلطاناً) ، أى حقاً وواجباً ... حق عبد ربه فى الثأر لأخيه المقتول ، كما أن عبد ربه من عصبة القتيل

وأقرب الناس إليه ، فهو أخوه وهو من خمسة القتيل وفقًا للعرف البدوى الذى يرى أن " خمسة القتيل ، وكذلك خمسة القاتل ، هى الأب والجد فصاعداً إلى الدرجة الخامسة (جد شجرة) وابن الأخ والعم وابن العم فنار لا إلى الدرجة الخامسة أيضًا " (١٦) .

وعبد ربه يمثل عداوة الدم أوفورة الدم وفقًا للتعبير الشعبى " والثأر أو عداوة الدم يحقق أهدافًا اجتماعية ونفسية تتمثل فى إشباع رغبة الوحدة القرابية للقتيل فى الانتقام ، وبالتالى استردادها لهيبتها وكرامتها ، وإعادة التوزان الاجتماعى المفقود بين الوحدتين القرابيتين للقاتل والقتيل ، حيث أدت جريمة القتل الأولى إلى إنقاض الجماعة شخصًا واحداً ، وعلى تلك الجماعة أن تقتص لنفسها بقتل شخص ما من الجماعة الثانية حتى تنقص واحداً ، وبالتالى يسترد ما بين الجماعتين من توزان تقليدى ، كما يحقق ذلك راحة القتيل واسترضاء روحه بالقصاص من القاتل " (١٧) .

ويتأكد لنا نزق الضابط ، وعدم خبرته فى التعامل مع مثل هذه المجتمعات وشخصياته ، فهو يقول لشيخ البلد الذى ورث المشيخة أبًا عن جد وهو السابع فيها ، والذى ترك دراسته فى الأزهر ليتولى هذا المنصب " أنت شيخ منصر ... ولازم تترفد " ... " دول العصابة بتاعتك " ... " أنت حتبات فى الحجز الليلة دى أنت والرجالة بتوعك " ... " أنت بتستعبط ... وأنا حأدبك ولازم حارفدك " ... ويرد عليه الشيخ محمد :

« **الشيخ محمد** : أنت لازم تعرف أنى أنا شيخ بلد من قبل حضرتك متروح الكلية ... ومن قبل الحكومة متعينى شيخ بلد ... وكنت محترم جداً وعمره ما حد قال لى بتستعبط وعمره ما حد شتمنى ... قبل الحكومة متعينى شيخ للبلد كنت محترم جداً وبعدما الحكومة عينتنا شيخ البلد بنتشتم ونتهان ... أستعبط ... أستعبط ، إزاى ياسعادة البيه ... دى شتيمة ... شتيمة كبيرة قوى ... " (١٨) .

إن إيفاد ضباط وتعيينهم فى مراكز شرطة بمجتمعات ثقافية لها تقاليدها وعادتها وعرفها يستلزم من هؤلاء الضباط الإلمام بثقافة هذه المجتمعات ، وكيفية تطبيق قوانين

غريبة عليهم ، بل يجب التفكير فى تطبيق قوانين العرف عليهم ، فهذه المفارقة بين القانون الرسمى وبين أعرافهم لابد أن تكون أحد أسباب الثأر ، هذا علاوة على ضعف الأداة الحكومية عمومًا وضعف مستوى التسليح ، فلدى الأهالى أسلحة متطورة عن أسلحة مراكز الشرطة ، ولا يمكن أن يكون هناك ضابط يتحدث إلى شيخ البلد بهذه الطريقة المذكورة ، إنه لا يعرف مكانة هذه الوظيفة ومدى احترامها فى نظر الجماعة الشعبية ، فهى ليست وظيفة حكومية المنشأ وإنما هى وظيفة شعبية فرضتها ثقافة الجماعة الشعبية كضابط من ضوابط المجتمع ، ولاشك أن " أفلاطون كان على صواب عندما نادى فى كتابه " القوانين " بضرورة احترام العرف والتقاليد والعقائد و " الطقوس " الدينية ؛ لأن هذه الأمور وما إليها تكون مجموعة من القوانين غير المكتوبة ، فهى الدستور غير المدون الأول الذى تستقى منه التشريعات والقوانين الوضعية مادتها وأصولها الأولى " (١٩) .

ومن المهم أن يؤكد الباحث أن ما جاء فى القرآن الكريم من شريعة القصاص جاء ليصحح مفهوم الثأر ويقننه ، فلقد كانت هذه العادة موجودة ومنتشرة بين العرب قبل نزول القرآن ، بل إن الباحث ليعتقد أن عدم تطبيق القصاص سبب أساسى فى تفاقم عادة الثأر ، وسبب فى سقوط أبرياء وضحايا ... والشيخ محمد هنا لا يدافع عن الثأر وإنما هو يدافع عن القصاص ، فالعدل ... (العدل بتاع ربنا) .

يثور البلد ضد الضابط جمال الذى قرر حفر قبر هنية وإعادة الكشف على جثتها حتى يعرف إن كان هناك علاقة بين مقتل عليوة وموتها ... وتندفع فوزية بنت الشيخ محمد تخاطب أباها :

« **فـــوزيـــة** : الحق يابا ... البنات بيقولوا الحكومة بتحفر قبر هنية ... صحيح يابا ... صحيح يابا ... الحق ... امنعهم يابا ... امنعهم ... مش أنت الحكومة فى النجع ... فيه حد يقدر يعمل حاجة من غير مياخد رأيك .

(يزداد انفعالها وتأخذ فى البكاء)

يابا الحق ... هنية دى أختى ... اتربينا سوا ... الموت خطفها بسرعة ... متخلهمش يابا يلعبوا فى جثتها ...

(تصرخ وهى تبكى والريح تزداد قوة)

آه ياهنية ... آه ياأختى

الشيخ محمد : اهدى يابنتى اهدى ... اهدى ... أنا خارج رايح أشوف حصل أيه ؟ متخافيش محدش حيعمل حاجة ... محدش يقدر يحفر قبر هنية ولا حيلعب جثتها متخافيش يا بنتى ...» .

وتتعقد الأمور بفضل براعة المؤلف ، ويتحول الموقف إلى لغز غير مفهوم ، فأبناء عم عبد ربه يحرضونه على قتل خليل أبو حسين والد هنية ، وهم يؤكدون أنه قاتل عليوة بنسبة تسعة وتسعين فى المئة ، إلا أن عبد ربه يستبعد هذا ويؤكد أن عليوة كان مثل ابنه ، ويندهش لعدم وجود سبب للقتل ، وعندما يثار موضوع إعادة الكشف على جثة هنية ، التى ماتت وكشف عليها حكيم الصحة من قبل ثم أمر بدفنها ، تثار الشكوك فى صدر عبد ربه ، بين قتل عليوة وموت هنية وإعادة الكشف على جثتها .

« **عبد ربه** : عليوة يتقتل وإحتمال هنية تكون اتقتلت ... يانهار أسود ... أيه اللى جرى فى الدنيا ... ده أنا لازم أعرف الحقيقة ... لازم أروح للشيخ محمد أبو أحمد فى الجبانة فى المركز فى البيت فى الجن لزرق لحد ملاقية ... ياداهية سودة ... أيه اللى انتوا مخبينوا علىّ ... هنية تموت مقتولة وعليوة يتقتل ... أيه اللى بيحصل ده يارجالة ... حاجة فوق العقل »[٢٠] .

(تأخذ ريح الخماسين فى الهبوب بشدة)

وتحدث مفاجأة لم يكن يتوقعها أحد ، فعندما ذهب الضابط جمال لحفر قبر هنية لم يجد جثتها بالقبر ، وهنا يوجه اتهاماته لشيخ البلد .

« **جمال** : خلاص ... أنا مش حهدا إلا لما أرفدك ... أنا خلاص مقتنع تماماً إنك أنت القوة الكبيرة اللى واقفة ضد القانون فى البلد دى »[٢١] .

« **الشيخ محمد** : ... وإذا كنت بتعتبرني في نظرك عدو القانون فأنا بقولك أنا عدو قانون (الريح تزداد عنفًا) قانون اللي يحفر قبور الناس ويفضحها من غير دليل غير الشك ... أنت بتحكم ع الناس بالموت ... بتدفنهم بالحيا ... أنا قلت لك بلاش حكاية نبش القبور ... بلاش »(٢٢) !

يجدد هذا الحوار التناقض الصارخ بين القوانين الرسمية (الوضعية) وبين العادات والتقاليد ، فالشيخ محمد هو القوة الكبيرة التي تقف أمام قوانين الضابط جمال والتي يمثلها ويتحدث باسمها بحماس وإيمان دون أدنى محاولة لفهم قوانين الشيخ محمد التي يؤمن بها وتنبع من عادات وتقاليد الجماعة الشعبية التي ينتمي لها والتي يجسدها ويعبر عنها على امتداد أحداث المسرحية .

وكما سبقت الإشارة إلى قول أرنولد جرين ، فإن العادات الاجتماعية أو الطرق الشعبية لتعد بحق المصابيح الهادية التي ترشد الفرد وتهديه إلى التصرف المتوقع منه في مجتمعه وفي حياته بوجه عام " فهي تقوم بترتيب ما يتطلبه نشاط معين وبلورته ووضعه في أنماط معينة من السلوك والانفعال وردود الأفعال ، وبذلك تسهل على الأفراد التعرف عليها وتيسر عليهم التعامل بعضهم مع بعض " (٢٣) .

ونأتي للفصل الثالث والأخير الذي يكشف فيه المؤلف عن الخيوط التي نسجها من حرير وأخفاها لا ليقدم مسرحية بوليسية وإنما لأن هذا الإخفاء كشف عن جوانب عادة وتقليد الثأر من خلال الأحداث والمواقف والشخصيات والأفكار التي أعلنت عن نفسها على لسان الشخصيات ، وخصوصاً مشاهد المواجهة بين الضابط جمال وشيخ البلد (الشيخ محمد) ، ثم المشهد الإجباري الذي سيشير إليه الباحث بعد قليل بين الشيخ محمد وعبد ربه الذي يبين مزيداً من تقاليد الثأر وعرف الجماعة الشعبية في القضايا التي تمس العرض والشرف وانتهاك الحرمات .

في المشهد الإجباري بين الشيخ محمد عبد ربه ، يكشف الشيخ محمد الحقائق لعبد ربه : لماذا قتل عليوه ... وما علاقة موت هنية بل وأمها به ؟ فهو مشهد إجباري لأنه يكشف كل ما أخفاه المؤلف أو خيوط المسرحية ، ولقد لجأ المؤلف إلى كشف الحقائق لا بأسلوب السرد وإنما بأسلوب العودة إلى الوراء (FLASH BACK) حتى

يقدم صورة حية صادقة مؤثرة ، لأن هذا المشهد هو الذى سوف يبرر قتل عليوة بلا ندم ، بل إن قتله هو تحقيق للعدالة التى تجسدها العادات والتقاليد والعرف الشعبى .

عن طريق العودة للخلف ، يظهر خليل أبو حسين ويدق باب الشيخ محمد .

« **الشيخ محمد** : أدخل يا خليل ... أدخل حتوقف بره ولا أيه ؟

خـليـــل : (يدخل) ياشيخ محمد ... إلحقنى ... يا شيخ إلحقنا ... عمتى اتمرغت فى الطين .. اتمرغت خلاص يا شيخ محمد ... عملها الكلب ... عملها عليوة ... ده كان زى ابنى ... أنا مربيه ... دخل البيت وحط كل وسخ الدنيا فيه .. البت حامل ... حامل ، عارف يعنى إيه حامل ... أمها مريضة مقدرتش تحكم أمورها ... فى غيبتى تم ده ومعرفناش إلا لما البطن كبرت »[٢٤] .

وكاول خليل أبو حسين قتل ابنته ، لكنه لم يستطيع رغم استسلامها له قائلة " يابا اقتلنى وخلص عارك منى " ولكن خانته يداه ولم يقو على خنقها مبرراً لنفسه أنها ابنته الوحيدة وكانت نور عينيه ، ويقرر أنه لابد وأن يقتل ذلك الكلب (عليوة) رغم أنه لم يستطع قتل ابنته ، ولكن الشيخ يوجد له حلاً ويطلب منه أن يزوجها لمن رفضه من قبل وهو عليوة كحل عرفى موجود فى الأعراف الشعبية فى مثل هذه الحالات .

يعرض الشيخ محمد على عليوة أن يتزوج من هنية ، خصوصاً وأن ما فى بطنها منه ، ورغم محاولات عليوة الإنكار من فعلته ، يؤكد له الشيخ محمد أن المسألة مسألة أعراض الناس ولا يجب اللعب بها أو دفن الناس (بالحيا) مشيراً له أنه حاول خطبتها من قبل ، لكن عليوة يرفض ويقدم سبب رفضه .

« **عليـــوه** : لكن متلزمنيش دلوقيت ... أنا مناسبش ناس زى دول معرفوش يربوا بنتهم ... وأنا إيش عرفنى إن اللى فى بطنها ده يبقى ابنى ... مش جايز يكون ابن حد تانى ... دول ناس بيرموا بلاهم على غيرهم »[٢٥] .

ويعلق على ذلك عبد ربه الذى يشاهد المشهد بطريق العودة للخلف .

« **عبد ربه** : ده مش ممكن يكون أخوى »[٢٦] .

وبهذه الجملة التى استنكر فيها عبد ربه أخاه تكون شخصية عبد ربه قد تحولت من رجل جاء يفور بالدم لأخذ ثأر أخيه إلى رجل منكر لأخيه وفعلته الشنعاء التى ترتب عليها موت هنية وأمها كما سوف نرى بعد قليل ، وهذا ما يعرف فى التقاليد البدوية بالخلع أو البراوة " فجزاء الخروج على العرف الأصيل اللوم والتقريع والاحتقار ، أو الشهير والنبذ ، أو الخلع والطرد نهائيًا من حظيرة الجماعة ، مما يفقد الشخص شرفه ومركزه فى الهيئة الاجتماعية بل يفقده سعادته وهناءه " [٢٧] .

والخلع ، أو البراوة ، هو تبرؤ الوحدة القرابية من القاتل ، بل إن خلع شخص ما يعتبر إهداراً لدمه واستباحته طلبًا للقصاص ، وفى حالة عليوة ، فإن الخلع يعنى أن لا يثأر له ، وفى هذه الحالة يؤخذ عزاه للإعلان عن أنه لا ثأر له ، كإدانة دامغة لفعلته .

ومن المشاهد التى ساقها الشيخ محمد عبد ربه مشهد الولادة الذى حاولت فيه القابلة (الداية زهيرة) أن تولد هنية ، وهو فى رأى الباحث من أروع المشاهد فى المسرح المصرى الحديث بما يحمله من صدق وتأثير وتطهير بالمفهوم الأرسطى .

« **زهيره** : استحملى يا هنية ... يابنتى ... استحملى ... مترفعيش صوتك لجيران يسمعونا ...

هنيه : حاموت ياخالة زهيرة ... آه ... آه ...

زهيره : خلاص ... خلاص ... استحملى شوية ... استحملى يا بنتى ...
الله يجازى ولاد الحرام ... الله يجازى اللى كان السبب ...
(تدخل أم هنية ... امرأة مريضة تلبس السواد وتتوكأ على عكاز وقد بدا عليها إجهاد المرض) .

الأم : آه يا بنتى آه ...
(تقترب من ابنتها)
استحملى يا بنتى .

هنيـــه : آه ... آه ... حموت »[٢٨] .

وتموت هنية بعد أن تلد ولداً ميتًا ، وتموت الأم من فجيعتها ومرضها ، ويصرخ الأب على موت ابنته وشرفه الضائع .

ويسأل عبد ربه بعد أن عرف الحقيقة :

« **عبـد ربـه** : هو خليل قتله ؟

الشيخ محمد : (يشعل سيجارة) لا يا عبد ربه ...

عبـد ربـه : متفرقش كتير قتله والا مقتلوش .

الشيخ محمد : لا يا عبد ربه ... خليل كان موجود معاى ، وكان فيه أكثر من واحد معانا يومها ... خليل مارحش السوق ولا كرى عليه حد يقتله ... عليوه كان أشدع الناس م الخماسين ... أذى ناس كتير فى شرفها ... فى عرضها يا عبد ربه ... فيه ناس كتير يهمها تقتله ... لو عديت لك اللى عندهم دافع لقتله يطلعوا أكثر من خمسين ... لا أكثر ... يمكن أكتر من مية ... أخوك كان مستعفى بنفسه ... متصور نفسه فحل .. جاموس ينطح أى شرف يقابله ... تحب أعد لك ؟! كان لوحده خماسين فى كل بيت دخله ... كان أشد على الناس منها ... تحب أعد لك ؟ »[٢٩] .

وفى مكان آخر ، يرد عبد ربه مؤكداً عادة الخلع فى مثل هذه المواقف .

« **عبد ربه** : استنى أيه ياشيخ محمد بعد الفضايح دى ... أنا ماشى ... ماشى أروح ديواننا أنصب العزا عليه ... هو ما يستهلش منا البكا ولا العزا فيه ... لكن لازم الناس تعرف أننا راضين عن قتله ... اللى قتل النفوس فى شرفها ميستهلش نأخذ بتاره ... ولا يتقتل فيه حد ... إحنا قتلناه ... لأنه مرغ عممنا فى التراب ... عليوة قتل نفسه ... أنا قتلته ... أنا قتلته فى يوم تلات والخماسين بتهب زى عوايدها ...

... آه يا عليوه ... آه ...

والله ما تستاهل البكا ... الحقيقة مُرّة فى حنكى ياشيخ محمد »[٣٠] .

(يفتح الباب ليخرج)

وفى ختام هذا العرض يود الباحث أن يؤكد على أهمية دراسة المأثور الذى يتناوله المبدع فى عمله الإبداعى ، فبدون الدراسة المتعمقة للمأثور لن يستطيع المبدع أن يعكس واقع المأثور ويجسده بصدق ، ومن المؤكد أن الباحث لا يطلب المبدع أن يكون أستاذاً للأدب الشعبى مثل مؤلف " الخماسين " حتى يصور عنصراً ما من عناصر التراث الشعبى بذلك الصدق وعمق المعالجة ودقة التصوير ، ولكن لا أقل من الدراسة المدققة المتأملة العميقة عند التعرض للمأثور .

قدم لنا مؤلف " الخماسين " دراسة متكاملة وعميقة لعادة وتقليد الثأر فى مجال انتهاك العرض ، وكان من الممكن أن يقدم لنا نفس العادة ولكن فى موضوع آخر من مجالات الثأر ، كالصراع على الرى أو الاختلاف على إيجار أرض ... إلخ ، لكنه اختار موضوع العرض لأنه يمس كل إنسان ، ولأنه استطاع أن يبين من خلاله قضيته الأساسية ، قضية العدل الشعبى فى مواجهة القانون الرسمى ، مبينًا كافة أبعاد الأخذ بالثأر فى هذه الحالة ، كما أن موضوع العرض موضوع ذو تأثير كبير فى وجدان الجمهور ، وقد التزم المؤلف بكل قواعد التقاليد فى مثل هذه الحالات ، وعلى سبيل المثال ، عرض شيخ البلد على عليوة أن يتزوج من هنية إلا أن الأخير رفض (وهنا أهدر عبد ربه دم عليوة) ... وهذه من تقاليد الثأر فى قضايا انتهاك العرض ، مثال آخر : قتل عليوة تم فى وضح النهار (فى السوق) وأمام كل الناس ، وهو شرط من شروط الثأر ، فلا يجوز قتل نائم أو غافل ، بل يجب التنبيه على القاتل وكأنه يتلو عليه حكم الإعدام ، ولا يتم أخذ العزاء إلا بعد أخذ الثأر ، أو الخلع أو البراوة ، كما تقدم .

ثم تأتى النقطة الثانية ، بعد الوعى والدراسة لعناصر المأثور المراد معالجتها والتعبير عنها ، وهى المعايشة ، ومؤلف " الخماسين " ليس فقط درس موضوعه جيداً وإنما عايشه إلى درجة التشبع ؛ من معرفة بالشخصيات ، ومعرفة بالبيئة واللهجة والعبارات الشعبية الشائعة فى لهجة جنوب مصر ، ومعرفة مدققة بالثقافة المادية من

ملابس وإكسسوارات وأثاث فى البيوت ، ومشروبات شعبية ... إلخ ، وعلى سبيل المثال لا الحصر ينبه المؤلف فى إرشاداته الإخراجية إلى أنه (يدخل الشيخ محمد يونس من أقصى الناحية المحطة لابسًا جلبابًا أسود " الزعبوط " وبيده عصا خيزران ذات يد) [٣١] ، ويقول فى مكان آخر : " ويخرج علبة الدخان ويأخذ فى لف سيجارة ، وبعد أن يبل أطرافها بلسانه يحكم لفها وينظر إليها ... يضعها فى فمه ... ثم يشعل عود ثقاب ويشعلها ويأخذ فى جذب نفس عميق منها " [٣٢] ، ومرة أخرى ، فإن الباحث لا يطالب أن يكون المبدع من الصعيد ، مثل مؤلف الخماسين ، حتى يكتب عن الثأر ، وإن كان الباحث يحبذ هذا ، ولكن من الضرورى فى كل الأحوال أن يكون هناك عمق فى المعايشة ، أى تعامل مع المنابع الحية لعناصر المأثور ، أما الوعى النظر وحده فلا يكفى ولا يجدى ، ومن الضرورى أيضًا أن يتمتع المبدع بحس شعبى إذا أراد أن يستلهم تراث الشعب ، فبرغم أن هذا الحس فطرى ، إلا أنه يمكن تكوينه من خلال الدراسة والمعايشة ، فيأتى تلقائيًا ، خصوصًا إذا أخلص المبدع للتراث الشعبى وإذا أحب الشعب الذى يصدر عنه هذا التراث .

جاء البناء المعمارى لمسرحية الخماسين بناءً كلاسيكيًا ، فالمعالجة كانت لموضوع جاد وعميق وذات جو فاجع ومأساوى ... فلقد قتل ثلاث شخصيات فى المسرحية ؛ هنية وأمها ، ثم عليوة ، ذلك الإنسان الذى راح يستهين بشرف وعرض الآخرين .

لقد بدأت المسرحية عند الأزمة وتعقد الأحداث ... وبلوغ الصراع إلى أشده بين الضابط جمال والشيخ محمد من ناحية ثم صراع عبد ربه مع كل من الضابط جمال والشيخ محمد من ناحية أخرى لمعرفة من قتل أخاه ، ولقد قاد المؤلف الأحداث والشخصيات والصراع من خلال النمو والتصعيد ، وتجلت خصائص الكلاسيكية من خلال تحكم عقل المؤلف فى ترتيب المادة وخضوعها للسيطرة على امتداد زمن المسرحية ، ولقد ساد الوضوح فى تحديد الخطاب والشخصيات ، والصراع الصاعد الملتهب ، المنظم والمرتب ، ترتيبًا تصاعديًا . والتزم المؤلف بالوحدات الثلاث ، وحدة الزمان ووحدة المكان ووحدة الموضوع ، ولا يعرف الباحث عما إذا جاء هذا الالتزام بصورة تلقائية ، خصوصًا فى الوحدتين الأوليين ، أم جاء عن قصد ووعى ... فأحداث

المسرحية تزيد قليلاً - من الناحية الزمنية - على دورة شمسية واحدة ... تدور الأحداث فى أحد النجوع بمحافظة قنا ، ولا تخرج عن حدوده إطلاقًا ... كما أن وحدة الموضوع جاءت مستوفية لشروطها ، فلا يوجد فى المسرحية ما يستوجب حذفه أو إضافته ، كما أن العقد الأساسية واحدة ، يتفرع منها عقدة ثانوية وهى زواج بنت الشيخ محمد ، وهى لها وظيفة تخدم العقدة الأساسية حيث المقارنة بين فوزية بنت الشيخ محمد وهنية التى ماتت أثناء توليدها ولد المسافحة من عليوة . ثم حكاية ابن الشيخ محمد الذى يرغب فى دراسة القانون فى كلية الشرطة ، الأمر الذى يوجد مقارنة بين ابن الشيخ محمد وبين جمال ضابط الشرطة .

ومن المعروف أن (أرسطو) لم ينص على وحدة الزمان ولم يضعها كعنصر من عناصر التراجيديا ، بل كانت ملاحظته مجرد إشارة عابرة لما لاحظه أثناء دراسته لأعمال عمالقة المسرح الإغريقى ، وكان هذا فى مجال مقارنته التراجيديا بالملحمة التى لا تتقيد بزمن محدد ، ومن المعروف أيضًا أن شراح أرسطو فى عصر النهضة هم الذين اشترطوا وحدة الزمان ، بل واستنبطوا وحدة المكان ، أى وجوب أن تقع أحداث المسرحية فى مكان واحد أو فى أماكن مختلفة فى نطاق مدينة واحدة ، وهذه الوحدة مشتقة بالضرورة من الوحدة الأولى التى نسبت إلى أرسطو الذى لم يتناول فى كتابه (فن الشعر) سوى وحدة الفعل بالتفصيل .

ومن أروع المشاهد التى قدمها المؤلف ، وأشار إليها الباحث ، مشهد موت هنية أثناء الولادة ، وهو كما أطلق عليه (أرسطو) مشهد المعاناة (الباثوس) ، وهو المشهد الذى يبعث على الشفقة من شدة المعاناة والألم والذى يقع فى مجال الرؤية البصرية ، كما يرتبط هذا المشهد بمفهوم (أرسطو) آخر وهو التطهير الذى يعتبره أرسطو الوظيفة الأساسية للدراما من خلال عاطفتى الشفقة والخوف ، وفى هذا المشهد ، نحس بالشفقة على هنية التى غرر بها ، والخوف من أن يقع لنا مثل ما حدث لها ولأسرتها ... لقد استطاع المؤلف أن يعتصر القارئ ألمًا من خلال معاناة هنية وموتها المأساوى .

ومن عناصر البناء الكلاسيكى (فى المسرحية) لحظة التنوير ولحظة التعرف اللتان أعقبتهما حالة التحول ؛ فعندما أراد عبد ربه أن يعرف من الشيخ محمد من قتل

أخاه عليوه ، وبدأ يمهد له ، وجسَّد المؤلف التمهيد والتعرف عن طريق العودة للخلف ، ثم عرف ما فعله عليوه فى عرض هنية وأعراض أخريات من أهل النجع ، ترتب على ذلك التحول فى شخصية عبد ربه ، أى أن عبد ربه سار ، بعد ذلك فى عكس الاتجاه الذى سار عليه منذ بدء المسرحية إلى ما قبل التحول فى شخصيته ... فبعدما كان ينوى قتل العشرات ثأرًا لمقتل أخيه ، تبرأ منه وخلعه وذهب ليقيم العزاء فيه ، بل كان يجد أن إقامة العزاء خسارة فى ذلك الإنسان الذى لم يحترم أعراض الناس .

إن السقطة الأساسية (الهامارتيا) لدى عبد ربه هى الاندفاع والتهور ، وهذا استعداد فى تكوينه النفسى ، والدليل على ذلك أنه قتل ثلاثة أفراد إنتقامًا لمقتل أخيه الأكبر ولم يكن منهم القاتل الحقيقى .

لقد كانت المسرحية تجسيداً نابضًا بالحياة للخطاب الأساسى عند المؤلف والذى جاء فى صيغة سؤال : العدل الرسمى (القانون) أم العدل الشعبى (العرف) ... العدل الرسمى الممثل فى شخصية الضابط جمال أو العدل الشعبى الممثل فى شخصية الشيخ محمد ؟ . إن المؤلف يميل ويحبذ العدل الشعبى دون أن يصرح لنا ... ولا يفهم من هذا أن المؤلف يحبذ الثأر أو يحبذ قوانين العرف الشعبى التى تلتقى مع ما شرعه الله فى مثل هذه الموضوعات ... ومن هنا نعرف السبب الذى جعل الشيخ محمد طالبًا سابقًا فى الأزهر ، فلم يكن هذا البعد الثقافى فى شخصيته مجرد رصد واقعى من المؤلف لشخصية الشيخ محمد وإنما كان بعداً دالاً وعلامة من علامات الشخصية .

لقد درس المؤلف موضوعه جيداً ، خصوصاً الفكرة المحورية ، ودرس الشخصيات أيضًا دراسة تحليلية مستفيضة وكذلك أحداث وواقع المسرحية ،إضافة إلى البيئة الصعيدية فى النجع ، والشخصيات وحوارها المتسق مع نفسها ، من تعليم وطبقة اجتماعية ومهنة ، بل وشكل منزل الشيخ محمد وما يحتويه من أثاث ،

ثم اسم المسرحية " الخماسين " وما ترمز له ... لقد كانت رياح الخماسين على امتداد المسرحية مرادفًا للشر ، أو معادلاً موضوعيًا ، مرئيًا ومسموعًا للشر ، وجاء

هذا الرمز ممتزجًا بكل لحظات المسرحية ، مع تصاعـد التوتر والصـراع ، بل كانت (الخـمـاسـين) جزءًا من بنيـة الدرامـا وأضفَت جوًا سـوداويًا على مـعظم مـواقف المسرحية ، وكانت دائمًا نذير شؤم وكأنها بوم ينعق بشكل متواصل .

ويجب الإشـادة بقدرة المؤلف على بناء المسـرحـيـة ، فلقد جاءت المشـاهد كـأنها أحجار فى بناء يكتمل عند انتهاء كل فصل ، وبانتهاء الفصل الثالث ، كانت المسرحية قد اكتملت تمامًا ، من خلال سلاسة فى الانتقالات ، من مشهد إلى مشهد ومن مكان إلى مكان ، ومن خلال تلقائية دخول وخروج الشخصيات واختلاف إيقاع كل مشهد على أساسٍ من تفصيلاته ... إنه عمل كلاسيكى عن العدل الشعبى .

هوامش

١ – د. فوزية دياب : القيم والعادات الاجتماعية : بيروت ، دار النهضة العربية للطباعة والنشر (١٩٨٠) ، ص١٠٨

٢ – د . فاروق أحمد مصطفى : عادات وتقاليد الزواج فى مجتمعات العريش المحلية ، ورقة مقدمة لندوة مهرجان الإسماعيلية الدولى الثامن للفنون الشعبية (١٩٩٧) ، ص٥

٣ – إبراهيم مصطفى وآخرون : المعجم الوسيط ، ج٢ ، ط٣ ، مجمع اللغة العربية ؛ القاهرة (١٩٨٥) ، مادة (ق . ل . د) .

٤ – د . فوزية دياب : مرجع سابق ، ص ١٦٦

٥ – المرجع السابق ، ١٦٩

٦ – المرجع السابق ، ص١٨٨

٧ – د. أحمد أبو زيد : الثأر – دراسة أنثربولوجية بإحدى قرى الصعيد ؛ القاهرة ، المركز القومى للبحوث الاجتماعية والجنائية (١٩٦٤) ، ص١٧

٨ – المرجع السابق ، ص٦٤

٩ – د . فوزية دياب : مرجع سابق ، ص١٥٠

١٠ – المرجع السابق ، ص١٤٦

١١ – عبد العزيز رفعت عبد العزيز : العرف : قواعده – أحكامه – ميكانيزماته ، فى مجتمع بدوى ومجتمع قروى ؛ الدوحة ، مجلة التراث الشعبى ، السنة الخامسة / العدد ٢٠ (١٩٩٠) ، ص٦٠

١٢ – المرجع السابق ، ص٦١

١٣ – د. شمس الدين الحجاج : الخماسين (مسرحية) ؛ الهيئة المصرية العامة لكتاب (١٩٨٨) ، ص٢٣

١٤ – المصدر السابق ، ص٢٥

١٥ – المصدر السابق ، ص٢٨

١٦ – عبد العزيز رفعت عبد العزيز : مرجع سابق ، هامش ص٧٣

١٧ – د . سعيد عبد العزيز محمد يوسف : الاستمرار والتغير فى البناء الاجتماعى فى البادية العربية (دراسة ميدانية فى علم الاجتماع البدوى) ؛ دار المعارف بمصر (١٩٩١) ، ص٥١

١٨ – د. شمس الدين الحجاجى : مصدر سابق ، ص ٣٦

١٩ – د . فوزية دياب : مرجع سابق ، ص١٠٩

٢٠ – د . شمس الدين الحجاجى : المصدر سابق ، ص٥٨

٢١ – المصدر السابق ، ص٦٢

٢٢ – المصدر السابق ، ص٦٤

٢٣ – د . فوزية دياب : مرجع سابق ، ص١٤٥

٢٤ – د . شمس الدين الحجاجى : المصدر سابق ، ص٨٣

٢٥ – المرجع السابق ، ص٨٦

٢٦ – المصدر السابق ، ص٨٧

٢٧ – د . فوزية دياب : مرجع سابق ، ص١١٢

٢٨ – د . شمس الدين الحجاجى : المصدر سابق ، ص٨٩

٢٩ – المصدر السابق ، ص٩٢

٣٠ – المصدر السابق ، ص٩٣

٣١ – المصدر السابق ، ص١٦

٣٢ – المصدر السابق ، ص١٧

اتجاهات الاهتمام بالفولكلور فى السودان على المستويين الحكومى والأكاديمى

د . شرف الدين الأمين عبد السلام

إن المعلوم عن السودان أنه قطر مترامى الأطراف ؛ إذ تبلغ مساحته حوالى المليون ميل مربع ، ومعلوم عنه أيضًا التنوع الأثنى واللغوى والدينى كذلك ، وقد انعكس كل ذلك على الفولكلور السودانى ؛ فكل جماعة تتحدث لغة أو تعيش نمطًا حياتيًا مشتركًا أو تدين بديانة واحدة سيكون لها بالطبع فولكلورها الذى يعبر عن هويتها ويتميز بأهميته الاجتماعية وخصائصه المميزة .

وتشير حركة تدوين الفولكلور فى السودان إلى أنه يمكن الرجوع بها إلى القرن السابع عشر الميلادى حيث كتابات بعض الرحالة من أمثال روبينى وأوليا شلبى وغيرهم ، ويعد كتاب الطبقات لمحمد النور بن ضيف الله (١٧٢٧ - ١٨١٠) أول كتاب لمؤلف سودانى يحوى مادة فولكلورية على الرغم من أنه كان مقصوداً به أن يكون عملاً يروى سير الأولياء والعلماء السودانيين الذين عاشوا فى عصر الفونج (١٥٠٥ - ١٨٢٠) ؛ فهذا العمل الضخم حوى كمًا لا يستهان به من المادة الفولكلورية أهمها حكايات كرامات الأولياء ، بالإضافة إلى الأشعار الدينية والأمثال والعادات والمعتقدات التى تمثل العصر الذى كتبه فيه ، ولهذا فإن هذا الكتاب يعد مصدراً مهمًا للفولكلور فى السودان ؛ فيتيح بذلك مجالًا لدراسات مقارنة خاصة فى مجال الفولكلور الدينى والروحى ، ومن المعلوم أن مادة الكتاب نفسها قد تم جمعها من الرواية الشفاهية ، وقد عاد جزء كبير من هذه المادة ليصبح جزءًا من التراث الشفاهى مرة أخرى .

والواضح أن المادة الفولكلورية التى شملتها تلك المدونات لم تكن نتيجة اتجاه مقصود إلى تدوينها وإنما جاءت عرضًا فى سياق تدوين الروايات والأقوال التاريخية .

جاءت كتابات وتقارير الرحالة فى القرن التاسع عشر أكثر ثراء فى جانب المادة الفولكلورية التى حوتها ، وتعتبر كتب الرحالة عموما مصدرا مهمًا من مصادر الفولكلور فى العالم العربى ؛ فهذه الكتب تعطى صورة لما كانت عليه عادات وتقاليد ومجتمع وطبيعة القطر الذى تكتب عنه ، ولعل من أكثر كتب الرحالة التى احتوت مادة فولكلورية متنوعة هو كتاب « تشحيذ الأذهان بسيرة بلاد العرب والسودان » لمحمد بن عمر التونسى . فقد حوى الكتاب وصفا للمعتقدات الشعبية ومنازل سكان دارفور وأسواقهم ومجتمعاتهم وطبعهم الشعبى وأنواع رقصهم وغيرها من فنون الفولكلور ، وقد كان لبعض الكتاب العرب فى هذه الفترة دورهم فى تسجيل ألوان من الفولكلور السودانى . ومن هؤلاء نعوم شقير الذى جمع عددا من الأمثال السودانية والمصرية ونشرها فى عام ١٨٩٤ ، ومن بعد ذلك نشر شقير كتابه حول جغرافية وتاريخ السودان الذى حوى نصوصا فولكلورية تتمثل فى بعض الشعر الشعبى والحكايات الشعبية والألغاز والأمثال ، ومن المصادر الأساسية للدراسات الفولكلورية الدراسات حول القبائل السودانية من حيث الأصل والتاريخ ، ومثال ذلك كتاب ماكمايكل حول القبائل العربية فى شمال ووسط كردفان الذى احتوى على أساطير وملاحم رومانسية مثل الروايات المحلية لقصة أبى زيد الهلالى المعروفة .

وشهد القرن العشرين اهتمام علماء الأنثربولوجيا البريطانيين بالأجزاء غير العربية من السودان حيث اهتموا بجانب الوصف والتحليل ، وقد تأثر هؤلاء الكتاب بنظرة الأنثربولوجيين نحو الفولكلور وحصره فى الفنون القولية ، ولذلك فإنهم عالجوا العادات والتقاليد والمؤسسات الثقافية الشعبية ، وأغفلوا جانب الأدب الشفاهى باعتباره يقع خارج دائرة اختصاصهم ؛ فقد أشار إفانز بريتشارد فى مقدمة كتابه « حول قصص المخادع عند الزاندى » إلى أنه قد أهمل الفولكلور فى بحوثه السابقة ، وأنه يقدم هذا العمل تكفيراً عن هذا الخطأ ، ويشير برتشارد بصورة واضحة إلى أنه قد كان فى دراساته عن الزاندى أقل اهتماما بحكاياتهم لذاتها كما كان ينبغى عليه أن يفعل .

ويذكر أنه قد سجل عددا منها ، ولكنه فعل ذلك فى الأساس فى أثناء عملية فهم لغتهم ، فهى بالنسبة له كانت مجرد وسيلة لبلوغ ذلك الهدف .

من هذا - ومما سبق - يتضح لنا أيضا أننا إزاء اتجاه لم يكن هو كذلك مقصودا به الاهتمام بتدوين وتوثيق المادة الفولكلورية إنما تأتى المادة عرضا دون قصد مسبق ودون أن تكون هدفا لذاتها .

إن الاهتمام المقصود بالمادة الفولكلورية عادة ما يكون نتيجة نزعة قومية ، وهذا هو ما حدث فى أوربا إبان القرن التاسع عشر ، وقد كان هذا هو الأمر بالنسبة للسودان ؛ فقد شهدت فترة العشرينات والثلاثينات من القرن العشرين بروز طبقة المتعلمين وصاحب ذلك نمو الإحساس بالقومية والحاجة إلى الحديث عن الثقافة والعادات والتقاليد السودانية خاصة فى أعقاب حركة ١٩٢٤ ، التى يعتبرها بعض الباحثين السودانيين علامة من علامات الطريق نحو الوعى القومى الصحيح باعتبار أن سنوات الضغط توفر للناس ما يلهب مشاعرهم ويعينهم على النهوض بأعباء الجهاد والكفاح التى يتعلم فيها الناس وعيا قوميا ، وقد شهدت هذه الفترة صحوة فى الشعور القومى لعبت فيه الصحافة والتعليم العام دورا مهما ؛ فأفسحت المجلات السودانية : كالرائد ، وحضارة السودان ، والنهضة ، والفجر ، مجالات للحوار حول الحاجة لأدب قومى ومعالجة بعض جوانب الفولكلور السودانى . وقد قاد هذا الدافع إلى أدب قومى الكتاب السودانيين مباشرة إلى إدراك فعالية الفولكلور كمصدر لإثارة أو إلهام الإبداع الأدبى . وقد ارتبطت فكرة الدعوة إلى أدب قومى أن يكون هذا الأدب باللهجة العامية لأهل السودان ؛ لأن ذلك يؤدى إلى الدلالة على الآثار القومية ، كما أن بعض الكتاب قد رأى العلاقة بين الدعوة إلى أدب قومى وبين أعمال النظر وتقدير الإبداعات الفولكلورية لكل طبقات المجتمع . ودعا هؤلاء الكتاب أولئك الذين لديهم الطموح لإحياء الآداب القومية أن يغوصوا عميقًا فى كل الطبقات الاجتماعية للاطلاع على الطريقة التى يحيا بها أفراد تلك الطبقات ومعرفة أفكارهم وأمزجتهم وأحاسيسهم الخفية . ويواصل الكاتب فيقول إن على من يدعون إلى تأسيس أدب قومى أن يقدروا ويستحسنوا الأمثال والأساطير والحكايات والخرافات والشعر التى تروج فى المجتمع ، وباختصارٍ كل ما هو معروف وتتم دراسته بواسطة الغربيين تحت مسمى « فولكلور » . وهكذا

كان محمد عشرى هو أول كاتب سودانى يستخدم مصطلح « فولكلور » ، وكان ذلك فى ١٩٣١ ، ومنذ ذلك التاريخ درج الكتاب السودانيون على استخدام هذا المصطلح حتى أصبح معروفا ومألوفا من كثرة الاستعمال .

وتمثل مساهمات الكتاب من خريجى كلية غردون اتجاها جديدا فى الاهتمام بالفولكلور ؛ فقد كتب بعضهم فى الصحف والمجلات داعيا إلى التخلى عن بعض العادات التى رأوا فيها دليلا على التخلف ، ومن هذه العادات ما يتعلق بالملبس الخاص بالمرأة حيث دعا البعض إلى التخلى عن بعض أنواع الزى الشعبى مثل « الرهط » الذى هو نقبة من جلد أحمر مشقق سيورا ليس له حجزه ولا ساقان يشد فى الوسط وتلبسه الفتيات قبل إدراكهن فإذا أدركن أو تزوجن خلعنه ، ودعا هؤلاء إلى ترك عادات الوشم والختان والتشليخ التى تتناول بعض أجزاء جسم المرأة بالفصد والقطع والتشويه كما دعوا إلى محاربة العادات التى منشؤها الخرافة والوهم مثل التطير والتفاؤل .

ونحا كتاب فترة الثلاثينيات من الخريجين منحى آخر فى التعامل مع المادة الفولكلورية حيث اتخذها بعضهم وسيلة للاستدلال على عروبة السودان ومحو كل الشكوك التى ترتبط بهذه الحقيقة ، وسار فى هذا الاتجاه كتاب كان أبرزهم عبد الله عبد الرحمن الذى ألف كتابا حول العربية فى السودان نشره فى عام ١٩٢٧ ، وضمنه بعض العادات والألعاب الشعبية وأنواع الزى والأمثال والحكايات الشعبية الذى يرى أنها تطابق ما هو موجود فى الجزيرة العربية .

ويتضح مما سبق أن اتجاه خريجى كلية غردون نحو المادة الفولكلوية لم يكن هو الآخر مقصودا به هذه المادة بذاتها ، وإنما اتخاذها وسيلة لدعم أطروحات مثل ارتباط ما أسموه بالأدب القومى بحياة الناس الاجتماعية والسعى لتقديم الدليل على عروبة السودان .

يمثل قيام جامعتى الخرطوم والقاهرة فرع الخرطوم معلما جديدا بالفولكلور فى السودان ؛ فقد كان أساتذة الجامعات فى هذه الفترة يبدون اهتماما بالفولكلور يتسم بالكثير من الجدية . فقد كتب عبد الله الطيب سلسة من الأحاجى السودانية تولى

نشرها مكتب النشر بالخرطوم في لغة مبسطة من أجل تعليم النشء . كما كتب في عام ١٩٥٦ مقالا حول العادات المتغيرة للقاطنين على ضفاف الأنهار ، ولكن كان أبرز الكتابات حول الفولكلور السوداني في هذه الفترة هي أعمال الكاتب المصرى المعروف عبد المجيد عابدين ؛ فقد نشر في عام ١٩٥٢ كتابه المعروف حول الثقافة العربية في السودان ، وكانت بعض موضوعات هذا الكتاب مما يمكن أن يصنف ضمن الفولكلور ، وهى :

١ – عادات اللبس والوشم والختان والتشليخ وضفر الشعر التى جاء الحديث عنها من خلال توضيح موقف المتعلمين السودانيين منها .

٢ – الشعر الشعبى الدارج .

٣ – النثر الشعبى الدارج .

٤ – التعليم التقليدى في الخلوة والمسيد والزاوية .

وقد تضمن الكتاب ملحقا هو عبارة عن دراسة تحليلية وتاريخية للقصة في السودان . وقد صدر هذا الملحق فيما بعد في كتيب يحمل نفس العنوان عام ١٩٦٤ . والواقع أن هذا العمل يعد خطوة مهمة في الاتجاه نحو تناول المادة الفولكلورية بالتصنيف والتحليل ؛ فقد صنف الكاتب القصة الشعبية إلى سبعة أصناف :

١ – الأحاجى .

٢ – القصة الغرامية .

٣ – القصة البطولية .

٤ – السيرة الدينية .

٥ – الحكاية الغرامية .

٦ – الحكاية الفكاهية أو النادرة .

٧ – المسرحية .

ثم تناول الكاتب بالوصف والتحليل الأربعة الأوائل ، وقد أشار بعض الكتاب أن عبد المجيد عابدين قد اتجه إلى القصة الشعبية ليبرهن على عروبة السودان : فهو قد تناول القصة الشعبية فى السودان محللا ومتابعا جذور بعض أجناسها من ناحية تاريخية ؛ فإذا تصادف أنه وجد صلة بل وتماثلا بين المروى من القصص الشعبى فى السودان وما كان عرف منها فى الجزيرة العربية فذلك نتيجة بحث وليس دعما لموقف مسبق أو هكذا ينبغى أن ننظر للأمر ، ولم يكتف عبد المجيد عابدين بالنظر إلى القصة الشعبية فى السودان من حيث التحليل والنظرة التاريخية بل دعا فى عدد من المقالات فى الصحف والمجلات فى الفترة بين ١٩٥٤ و ١٩٥٧ الأدباء السودانيين إلى كتابة القصة التاريخية بناء على الروايات الشفاهية لبعض القصص المعروفة فى السودان ، وقد طبق هو نفسه دعوته على قصة أحمد سفيان أو أحمد المعقور التى ترجع حوادثها إلى القرن الخامس عشر الميلادى وهى تروى قصة أول سلطنة إسلامية فى دارفور ، وقصة الشيخ عكاشة ، وكلاهما من القصص الشعبية المتداولة والمعروفة فى بعض أنحاء السودان .

يعتبر عام ١٩٦٤ بداية حقيقية للاتجاه الرامى إلى العناية بالفولكور والعمل على صونه ودراسته على المستويين الحكومى والأكاديمى ، وقد انعكس هذا الاهتمام فى أعمال مختلف الأقسام الحكومية والجامعية ، وسنحاول فى الجزء التالى من الورقة تناول الجوانب التى تعكس هذا الاهتمام وتؤكده . وهذه الجوانب هى :

١ - الجمع والحفظ :

ارتبط ظهور الفولكلور كميدان جديد من ميادين المعرفة فى القرن الثامن عشر بعمليات جمع المادة الفولكلورية وحفظها ، ولاشك أن ذلك يمكن الباحثين من الوقوف على نوع التغيير الذى لحق بتلك المواد ، وقد حظى الفولكلور فى السودان بكثير من الاهتمام من حيث الجمع والحفظ والدراسة على المستويين الحكومى والأكاديمى ؛ فعلى المستوى الحكومى أنشأت وزارة الثقافة والأعلام فى السبعينات مركزًا للفولكلور تابعا لمصلحة الثقافة (آنذاك) يعنى بالجمع والتوثيق والحفظ ، وقد لعب هذا المركز دورا مهمًا ليس فقط فى مجال جمع المادة وحفظها ، بل أيضا فى لفت انتباه الجمهور

لأهميـة الفولكلور وتدريب الكوادر ، وفى عام ١٩٩٢ تم تغيير الاسم ليصبح « مركز توثيق الحياة السودانية » ليؤدى نفس الدور والوظيفة ، ويحتفظ هذاالمركز بقدر لا بأس به من التسجيلات وصالة عرض لمواد الثقافة المادية . ويوجد بجانب ذلك متحف للفولكلور باسم متحف الأثنوغرافيا ، ولكنه يحتاج لمزيد من العمل ليصبح متحفا فولكلوريا ؛ فالمتحف كما هو معروف تتلخص مهمته فى ثلاث ركائز أساسية هى : الجمع والحفظ والعرض . ولكن تبقى المهمة الأساسية للمتحف الفولكلورى غائبة ألا وهى البحث . ولا نعنى بذلك تجهيز المقتنيات وقاعة الدراسة للباحثين والطلاب وتوفير المعلومات لهم ، ولكن ما نعنيه هو الدور الذى ينبغى أن يضطلع به أمين المتحف فى البحث عن معرفة لصيقة للخلفية الخاصة بالمواد التى تم جمعها ؛ ففى المتحف الشعبى تشكل المواد المعروضة جزءا من حياة المجتمع فإذا تم جمعها مجردة فلن تعدو أن تكون قطعا مبتذلة لا حياة فيها ولا جدوى من عرضها .

أما على المستوى الأكاديمى فقد اعترفت جامعة الخرطوم منذ وقت مبكر بأهمية الفولكلور كمادة ثقافية ذات أبعاد إنسانية وإجتماعية وتنموية وكعلم له منهجه ووسائله : فقد أنشأت الجامعة فى ١٩٦٤ وحدة أبحاث السودان بكلية الآداب لتعتنى بجمع التراث الشعبى (الفولكلور) بشقيه القولى والمادى مستعينة فى ذلك بطلاب الفصول النهائية فى الكليات وانتداب مدرسين من وزارة التربية والتعليم وموظفين من الحكومات المحلية وجهات حكومية وشبه حكومية أخرى ، وذلك بعد توجيههم علميا فى جمع المادة ومدهم بالتسجيلات والشرائط ، كما كان للوحدة موظف فى وظيفة جامع فولكلور عمل هو كذلك فى جمع المواد الشفاهية والمادية .

وقد استمرت عملية الجمع والحفظ لمواد الفولكلورية بعد أن تطورت وحدة أبحاث السودان لتصبح معهد الدراسات الأفريقية والآسيوية فى عام ١٩٧٢، وأصبح قسم الفولكلور أحد أقسامه الثلاثة ، والذى كان من ضمن أهم أهدافه جمع التراث الشفاهى والمادى وتوثيقه وحفظه فى إطار مشروع المسح الفولكلورى ، وقد تجمع حتى الآن ما يربو على الأربعة آلاف شريط صوتى مفهرسة ومصنفة ومحفوظة بطريقة علمية فى أرشيف الفولكلور التابع للقسم . وفى الثمانينات أحس القسم بالحاجة إلى مشروع يعنى بالموسيقا التقليدية على وجه الخصوص لأسباب من بينها تأثير أساليب الموسيقا

الحديثة على الموسيقا التقليدية فكان مشروع جمع وتوثيق وحفظ الموسيقى التقليدية الذى وجد التمويل من مؤسسة فورد الأمريكية ، وفى إطار هذا المشروع أنشأ أرشيف الموسيقا التقليدية فى عام ١٩٩٥ وهو مزود بأحدث وسائل الحفظ ، وقد أتاح هذا الأرشيف الفرصة لطلاب الموسيقى فى الجامعات السودانية للتعرف على أساليب الموسيقا التقليدية والاستفادة منها فى بحوثهم ، كما أن هذا الأرشيف أتاح فرصة التدريب للمعنيين بالموسيقا التقليدية فنظم فى الفترة الواقعة ما بين ٢/٢٩ و ١٩٩٦/٣/٦ م دورة تدريبية شارك فيها ثلاثة من العاملين بمركز الفن الشعبى فى البيرة بفلسطين شملت بجانب الموضوعات النظرية رحلتين لجمع الموسيقا التقليدية إلى قبة حمد النيل فى أم درمان حيث تم تسجيل الموسيقى الصوفية والثانية إلى عرس فى منطقة الخرطوم بحرى ، كذلك نظم أرشيف الموسيقا التقليدية دورة محلية مشابهة حول أساليب الجمع الميدانى وتوثيق الموسيقا التقليدية فى الفترة من ٣ - ١٢ أكتوبر ١٩٩٨ شارك فيها طلاب قسم الفولكلور وقسم الموسيقا بكلية الموسيقى الدراما التابعة لجامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا وآخرون من جامعات وجهات حكومية ذات صلة ، ومن الهواة كذلك .

٢ - صون الفولكلور :

وجد الفولكلور طريقه إلى مناهج التعليم النظامى فى السودان بمختلف الأشكال والمستويات ؛ ففى مناهج تعليم مرحلة الأساس هناك كتب تعرف التلاميذ ببعض جوانب الفولكلور مثل الأزياء الشعبية وغيرها . وهناك نية الآن لدى وزارة التعليم العالى والبحث العلمى لإدخال الفولكلور فى مناهج التعليم العام والعالى ، وقد تم بحث هذا الأمر مؤخرا فى لجنة الفنون المنبثقة عن لجنة العلوم الإنسانية التابعة للوزارة من خلال ورقة قدمها الكاتب الحالى تناول فيها موضوع تدريس الفولكلور فى التعليم العام ومؤسسات التعليم العالى فى السودان ، وقد تضمنت توصيات الورقة فى مجال التعليم العام :

١- الاستفادة من النصوص الفولكلورية فى تعليم التلاميذ فى مرحلة الأساس .

٢ - الاستفادة من فنون التشكيل الشعبى فى تدريس مادة الفنون .

٣ – تدريس الموسيقا منذ مرحلة الأساس (وربما قبل التعليم المدرسى) وجعل الموسيقا التقليدية جزءا من مادة التدريس .

٤ – تدريس مقرر فى الفولكلور (والسودانى خاصة) لطلاب المرحلة الثانوية .

وفى مجال التعليم العالى :

١ – إنشاء أقسام للفولكلور فى كليات الآداب والعلوم الإنسانية وكليات الفنون الجميلة والتطبيقية وكليات التربية وكليات الفندقة والسياحة وكليات الموسيقى والفنون والدراما .

٢ – تدريس مقررات فى الفولكلور (على أن يكون من بينها مقرر فى الفولكلور السودانى) لطلاب تخصصات الفندقة والسياحة ، والإعلام وعلوم الاتصال ، التصميم الداخلى ، العمارة ، الموسيقى ، المسرح ، التاريخ .

٣ – تعميم مقرر فى الثقافة السودانية لطلاب مؤسسات التعليم العالى .

٤ – إنشاء متاحف وأرشيفات للفولكلور لتسهم فى العمليات التعليمية بالإضافة إلى تعريف الجمهور بخصائص ثقته ومن أجل الأجيال القادمة .

وبجانب تلك الرؤى المستقبلية لتدريس الفولكلور فى مؤسسات التعليم العام والعالى ، فإن الفولكلور وفى واقع التطبيق العملى قد وجد مكانه كمادة دراسية فى برامج بعض الجامعات والكليات الجامعية فى تخصصات مثل الفندقة والسياحة ، والإعلام ، والتصميم الداخلى والموسيقا ، كذلك فإن بعض الجامعات قد أنشأت أقساما للفولكلور تمنح درجات الدبلوم الوسيط والبكالوريوس خاصة فى كليات الآداب والعلوم الإنسانية كما هو الحال فى جامعة دنقلا ، والكليات التطبيقية كما هو الحال فى كلية الخرطوم التطبيقية الأهلية .

أما على مستوى التعليم فوق الجامعى فإن قسم الفولكلور التابع لمعهد الدراسات الأفريقية والآسيوية بجامعة الخرطوم يعد رائدا فى مجال الدراسة الأكاديمية للفولكلور ، ومن بين أهداف هذا القسم الرئيسية تدريب الطلاب وتأهيلهم لنيل درجات الدبلوم العالى والماجستير والدكتوراه ، وتتضمن برامج الماجستير والدكتوراه بجانب التدريس كتابة أطروحات فى مجالات يختارها الطلاب والتى يشترط فيها أن تقوم على

مادة يتم تجميعها بالعمل الميدانى المباشر ، وقد تنوعت موضوعات هذه الأطروحات فشملت عادات وتقاليد دورة الحياة البشرية ، والمعتقدات الشعبية ، الأدب الشعبى (شعرا ونثرا) ، الموسيقا التقليدية الصناعات والحرف الشعبية ، الفنون التشكيلية الشعبية ، فولكلور المدن وأطراف المدن ، فولكلور المشردين وفولكلور الثقافات الهامشية ، ... الخ . وكل ذلك يصب فى استكشاف خصائص الثقافة السودانية وتنوعها وما يحدث للفولكلور فى ظل التمدن وأنواع الفولكلور فى الحياة المعاصرة .

وبجانب ذلك فإن القسم يجرى بحوثا فى مجالات الفولكلور المختلفة خاصة ما يتصل بالنواحى الاجتماعية والتربوية ومشاكل التنمية فى سودان اليوم .

ويعمل قسم الفولكلور منذ إنشائه فى عام ١٩٧٢ بالتنسيق مع الأفراد والجماعات فى جمع تراث تلك الجماعات إيمانا منه ووعيا بحقها فى الانتفاع بفولكلورها ، فقد شجع القسم رحلات عمل لجمع الفولكلور لمختلف الجماعات ، وقد كان ذلك يتم فى الماضى بتمويل من جامعة الخرطوم ، إلا أن ذلك لم يعد ممكنا فى ظل الظروف الاقتصادية الحرجة التى تمر بها الجامعة ومؤسساتها ، على الرغم من ذلك فما زال بعض الأفراد والجماعات يبدون الرغبة فى جمع تراثهم والاستعداد للتمويل .

٣ - نشر الفولكلور :

تعد عملية نشر الفولكلور عملا تكميليا لبرامج الجمع والحفظ ، ولكنها تقتضى المحافظة على المادة التراثية بعرضها بصورة تتحاشى التشويه المعتمد وربما غير المتعمد كذلك ، وهناك العديد من الوسائل التى يمكن بها نشر العناصر المكونة لهذا مثل المطبوعات والمهرجانات والعروض الحية والمنتديات والندوات والمؤتمرات وغيرها ، وهذا ما سنحاول أن نبرزه من واقع التجربة السودانية .

ارتبط مشروع المسح الفولكلورى الذى سبق أن أشرنا إليه بالعمل على نشر هذا التراث لتمكين الباحثين والجمهور من الاطلاع عليه ، وقد أنشئت لهذا الغرض سلسلة دراسات فى التراث السودانى التى يصدرها قسم الفولكلور بجامعة الخرطوم . وتشتمل معظم إصدارات هذه السلسلة ، والتى وصل عددها إلى ثمانية وثلاثين إصداراً على تراث القبائل السودانية المختلفة ، كما تضم إصدارات السلسلة كذلك دراسات

يعدها المتخصصون فى مجال الفولكلور وأوراق المؤتمرات والندوات التى سوف يأتى ذكرها ، ومما يجدر ذكره هنا أن الكميات التى تم طبعها فى إطار هذه السلسلة قد نفدت تماما ، ولم يعد هناك مجال لإعادة نشرها فى الظروف الاقتصادية التى تمر بها الجامعة على نحو ماذكرنا سابقا . يحدث هذا على الرغم من الإقبال الكبير والطلب المتزايد على هذه الإصدارات ، بالإضافة إلى ذلك فإن الكثير من مقالات الفولكلوريين قد وجدت طريقها للنشر فى المجالات الثقافية سواء فى الداخل مثل مجلة الخرطوم ومجلة الثقافة السودانية بالإضافة إلى مجلة وازا ، والمجلة الأخيرة مجلة فصلية تعنى بالتراث الشعبى وتصدر عن الهيئة القومية للثقافة والفنون التابعة لوزارة الثقافة والإعلام ، وتصدر المجلات الأخرى المذكورة أيضا عن نفس الوزارة ، يضاف إلى ذلك مجلة الدراسات السودانية وهى مجلة علمية تصدر عن معهد الدراسات الأفريقية والآسيوية بجامعة الخرطوم .

كانت الندوات والمؤتمرات المحلية والعالمية واحدة من وسائل نشر الفولكلور فى السودان ، وسنذكر فيما يلى بعضا منها على سبيل المثال لا الحصر ، ومن هذه الندوات ندوة الفولكلور والتنمية (باللغة الإنجليزية) فى عام ١٩٨١ م ، وقد شارك فيها باحثون سودانيون وآخرون من خارج السودان ، وتم نشر أوراق هذه الندوات فى كتاب بنفس العنوان (أيضا باللغة الإنجليزية) ، وفى عام ١٩٨٨ م نظم قسم الفولكلور ندوة عالمية بالتعاون مع مدرسة الدراسات الشرقية والأفريقية بجامعة لندن حول إسهام الزار فى النواحى العلاجية فى أفريقيا . وأعقب ذلك ندوة عالمية حول الفولكلور ، التراث الشفاهى والتاريخ فى عام ١٩٨٩ م . تأتى هذه الندوات فى إطار الوعى بفكرة ما يعرف بالفولكلور التطبيقى والتى تهدف إلى البحث عن الدور الذى يمكن أن تؤديه مواد وعناصر الفولكلور فى قضايا السياسة والقضايا الوطنية ومسائل التمدن والمعاصر وعلاقة الفولكلور بالتاريخ والتعليم والتنمية من أجل الوقوف على مدى تفاعل تلك المواد والعناصر مع قضايا المجتمع وتنميته ، وتم فى هذا الإطار أيضا نشر كتاب عن الفولكلور التطبيقى فى أفريقيا (باللغة الإنجليزية) ، وهناك بعض المقالات المنشورة التى تصب فى هذا الاتجاه حول العلاقة بين الفولكلور والتعليم والفولكلور والسياحة ... إلخ ، ونظمت أيضا بعض السمنارات والندوات المحلية تناولت قضايا مثل

العمل الميداني والتوثيق في العلوم الاجتماعية والإنسانية من منطلق تداخل هذه العلوم ، كذلك نظم أرشيف الموسيقى التقليدية بالإضافة للندوة المشار إليه ندوة حول المظاهر الموسيقية التقليدية في السودان ، يضاف إلى ذلك أن طلاب قسم الفولكلور ينظمون محاضرات وندوات صباح كل خميس في إطار منتدى الفولكلور تحت إشراف أستاذ من القسم ، وكان ما يقدم في هذا المنتدى وبعد مراجعته وتقويمه يشكل مادة لمجلة الفولكلور السوداني التي يصدرها طلاب القسم أيضا .

يؤدي أرشيف الموسيقا التقليدية عملا خاصا في نشر المعرفة عن الموسيقا السودانية ، والتقليدية خاصة ، ومن ذلك تنظيم عروض حية للموسيقا يشترك فيها أفراد وجماعات يمثلون مختلف أنحاء البلاد ، ومن أحدث الوسائل لنشر الموسيقا التقليدية إنتاج الموسيقا التقليدية في أجهزة التسجيل الصوتي في شكل أسطوانات CD ونشرها محليا وإقليميا وعالميا ، هذا بالإضافة إلى بعض الإصدارات التي تم نشرها وأخرى في طريقها للنشر .

تؤدي وزارة الثقافة والإعلام أيضا دورها في نشر الفولكلور بشتى الطرق ، ومن ذلك أنها تتبنى فرقة للفنون الشعبية تؤدي الرقصات الشعبية المتنوعة في الاحتفالات والمناسبات الوطنية والاحتفال بضيوف البلاد بالإضافة إلى الفرقة القومية للموسيقا والآلات الموسيقية الشعبية تحت إشراف أستاذ من كلية الموسيقا والدراما ، وقد ظل الفولكلور يجد مكانه في المهرجانات المحلية والقومية وفي مهرجانات الثقافة التي درجت وزارة الثقافة والإعلام على تنظيمها من وقت لآخر ، كذلك فإن وسائل الاتصال الجماهيري التابعة للوزارة من مذياع وتلفاز ظلت تقدم نماذج من الفولكلور السوداني وبرامج في موضوعات الفولكلور .

لقد استخدمت هذه الورقة مصطلح « فولكلور » الذي من المعلوم أنه ظهر إلى حيز من الوجود في عام ١٨٤٦ عندما اقترحه الأثري الإنجليزي وليم جون تومز بديلا لمصطلح الآثار الشعبية الدارجة ، ومنذ ذلك التاريخ شاع استخدام هذا المصطلح ووجد طريقه إلى مختلف لغات العالم ومن بينها اللغة العربية ، وقد درج الكتاب السودانيون كما ذكرنا على استخدام هذا المصطلح وربما استخدم في بعض الأحيان

بالتبادل مع مصطلح التراث الشعبى ، ونحن نعلم أن كبار الكتاب فى مصر من أمثال : فوزى العنتيل وأحمد رشدى صالح وحسن الشامى ومحمد الجوهرى وعبد الحميد يونس وغيرهم قد استخدموا هذا المصطلح ، ويستخدم آخرون فى مختلف البلاد العربية عدداً من التسميات والمصطلحات مثل المأثورات الشعبية والفنون الشعبية ، وقد بدأ بعض الفولكلوريين العرب يميلون إلى مصطلح التراث الشعبى لشموليته وعلى اعتبار أن كلمة التراث الشعبى كلمة عربية أصيلة ترتبط بالحضارة العربية الإسلامية أكثر من المصطلحات الأخرى ، وكذلك لأن التراث الشعبى جزء من التراث العربى بمفهومه العام الذى يشمل الفصيح المدون والشعبى الشفاهى ، وقد بين هؤلاء الكتاب نواحى القصور فى كل من المصطلحات الأخرى إلا أن مأخذهم الوحيد على مصطلح « فولكلور » أنه لفظ أجنبى . ارتبط بقضية المصطلح أيضا الالتباس الخاص بدلالة مصطلح « فولكلور » هل هى للعلم أم للمادة التى يدرسها هذا العلم ؟ الرأى أن استخدام محمد الجوهرى لمصطلح علم الفولكلور أو دراسات التراث الشعبى أو دراسة المأثورات الشعبية قد أزال هذا الالتباس .

ارتبطت بقضية المصطلح قضية أخرى وهى مسألة التعريف حيث كثرت التعاريف وتعددت فى اللغة الإنجليزية وفى اللغات الأخرى ، وقد اشتمل قاموس الفولكلور الوسيط كما هو معلوم على واحد وعشرين تعريفا تكررت فيها بعض العناصر مثل شفاهية النص الفولكلورى وتداوله وجماعيته وبعده التاريخى ... إلخ ، وقد أشار محمد الجوهرى إلى أن قدم العهد بدراسات الفولكلور كفيل بالقضاء على الاضطراب فى التعريفات ، وأشار أحمد عبد الرحيم نصر إلى أن الفولكلوريين العرب وغيرهم يتحدثون إلى بعضهم البعض ويتناقشون فيما بينهم دون أن يضلوا طريقهم فى غابة التعاريف المتعددة الأمر الذى يعنى أن هناك عناصر مشتركة بين هذه التعاريف ، ودون الخوض فى التفاصيل نشير إلى ما ذكره محمد الجوهرى من أن علم الفولكلور المعاصر يدرس الثقافة التقليدية أو التراث الشعبى حيث يهتم دارس الفولكلور المعاصر بكل شىء ينتقل اجتماعيا من الأب إلى الابن ، ومن الجار إلى جاره مستبعدا المعرفة المكتسبة عقليا ، سواء كانت متحصلة بالمجهود الفردى أو من خلال المؤسسات التعليمية .

أما المسألة الثالثة فى مجال الدراسة الفولكلورية فهى تتعلق بتحديد مواد الفولكلور أو ميدان الدراسة ، وقد كانت أولى المحاولات فى هذا الاتجاه هى محاولة ريتشارد دورسون الذى قسم المواد التى تهم دارس الفولكلور والحياة الشعبية إلى أربعة أقسام كبيرة هى :

١ – الأدب الشفاهى .

٢ – الحياة الشعبية المادية أو الثقافة المادية .

٣ – العادة الاجتماعية الشعبية .

٤ – فنون الأداء الشعبية ، وتشمل الموسيقى الشعبية والرقص والدراما .

ومن الدارسين العرب بيّن محمد الجوهرى حدود وموضوعات ميدان دراسة الفولكلور ، وقسمها إلى أربعة أقسام على النحو التالى :

أولا : المعتقدات والمعارف الشعبية .

ثانيا : العادات والتقاليد الشعبية .

ثالثا : الأدب الشعبى وفنون المحاكاة .

رابعا : الفنون الشعبية والثقافة المادية .

وقد حدد أحمد عبد الرحيم نصر فى كتابه عن التراث الشعبى فى أدب الرحلات مواد التراث الشعبى تحت أربعة محاور هى :

- الأدب الشعبى .
- الثقافة المادية والفنون والحرف الشعبية .
- العادات والتقاليد والمعارف والاعتقادات الشعبية .
- الموسيقى الشعبية والرقص الشعبى والألعاب الشعبية .

أما سيد حامد حريز فقد أشار إلى أن الدراسات الفولكلورية الحديثة توضح أن مادة التراث الشعبى تنقسم إلى أربعة مجالات وهى :

١ - الأدب الشعبى .

٢ - العادات والتقاليد والمعتقدات والمعارف الشعبية .

٣ - التراث المادى (الثقافة المادية) .

٤ - فنون الأداء (الفنون الشعبية) .

والناظر فى تلك التقسيمات يلاحظ أنها لا تختلف كثيرا عن بعضها البعض إلا فى بعض التفاصيل ، وهناك اتفاق بين الدارسين على أن هذه التقسيمات ليست جامعة مانعة ، فى تعبير ريتشارد دورسون ، كما أنها تتسم بالتداخل ولا يمكن الفصل بينها عمليا ، فى تعبير أحمد عبد الرحيم نصر ؛ فهذه التقسيمات إذن قصد بها التسهيل على الطلاب والدارسين عند تناولها ، وذلك لأن الفولكلور ، كما يقول سيد حريز ، لا يوجد فى بيئته الطبيعية بتلك الصورة التى تجزئ مواده مما يجعلها لا تعبر عن واقع المجتمعات التقليدية .

يوضح العرض السابق لمسيرة الاهتمام بالفولكلور فى السودان أن هذا الاهتمام قد تدرج من اتجاهات غير مقصودة بالمادة الفولكلورية إلى اتجاهات مقصودة بواسطة متخصصين فى مجالات غير الفولكلور إلى أن وصل الأمر إلى الإتجاه الحالى والذى نحن الآن جزء منه وهو اتجاه يمثل اهتماما مقصودا بالفولكلور من حيث هو مادة للدراسة ومن حيث هو علم يتناول تلك المادة بالبحث والجمع والتحليل ، ويمكن تلخيص تلك الاتجاهات على النحو التالى :

١ - الاتجاه الأول الذى لم تكن فيه مواد الفولكلور مقصودة لذاتها وهو اتجاه تمثله كتابات الرحالة والكتاب العرب من غير السودانيين وعلماء الأنثربولوجيا والتاريخ من الغربيين .

٢ - الاتجاه الثانى والذى تمثله طبقة المتعلمين السودانيين خاصة من خريجى كلية غردون التذكارية والمدارس الثانوية ، وظهر هذا بصفة خاصة فى إطار الدعوة إلى

أدب قومى وفى أحيان أخرى إلى مناهضة بعض العادات التى كان يمارسها أهل السودان ، والتى يخالف بعضها النعاليم الدينية أو سنة التطور والحداثة .

٣ - الاتجاه الثالث وهو الذى ظهر فيه اهتمام بعناصر الفولكلور فى حد ذاتها وهو الاتجاه الذى يمثله أساتذة جامعتى الخرطوم والقاهرة فرع الخرطوم ، ويلاحظ أن هؤلاء كان جلهم من علماء اللغة العربية والمهتمين بالثقافة العربية فى السودان ، وبهذه الصفة فقد كان اهتمامهم أكثر بجانب الأدب الشعبى بمختلف فروعه : القصة ، الشعر ، الأمثال ، وغير ذلك ، ولم يكن مستغربا أن اهتمام هؤلاء بهذه العناصر قد جعلهم يلتفتون إلى أهميتها فى الاستدلال على عروبة أهل السودان .

٤ - الاتجاه الرابع اهتم بالفولكلور لذاته ، وتمثل هذا فى الجانب الحكومى والأكاديمى على حد سواء ، وقد نجم عن هذا الاتجاه فى الجانب الحكومى إنشاء مراكز الفولكلور وتأهيل موظفى وزارة الثقافة والإعلام فى مجال جمع الفولكلور وحفظه ودراسته وإنشاء المتاحف وتكوين الفرق الفنية وبث المادة الفولكلورية من خلال الأجهزة الإعلامية وتضمين الفولكور فى المهرجانات الثقافية والاحتفالات المحلية والقومية . وفى الجانب الأكاديمى كان إنشاء أقسام للفولكلور على مستوى التعليم العام و العالى وإنشاء الأرشيفات والمتاحف وتنظيم الندوات والمؤتمرات وورش العمل وتدريب الطلاب وتأهيلهم لنيل الدرجات العليا فى الفولكلور بعد أن تم تأهيل عدد من الأساتذة فى العديد من الجامعات خارج البلاد خاصة فى الولايات المتحدة الأمريكية وبريطانيا وجمهورية مصر العربية ، وقد تزامن مع كل ذلك انشغال الفولكلوريين السودانيين مثلهم مثل الفولكلوريين الآخرين ، والعرب منهم خاصة ، بالقضايا المتعلقة بالفولكلور مثل مسائل المصطلح والتعريف وتحديد مجال الدراسة وعلاقة الفولكلور بدراسة الثقافة والمجتمع وبالتنمية وقضايا العصر الأخرى .

مراجع مختارة

(أ) مراجع باللغة العربية :

– أحمد عبد الرحيم نصر ، التراث الشعبى فى أدب الرحلات ، الدوحة ، مركز التراث الشعبى لمجلس التعاون لدول الخليج العربية ، ١٩٩٥ .

– الطيب محمد الطيب ، التراث الشعبى لقبيلة الحمران ، شعبة أبحاث السودان ، كلية الآداب ، جامعة الخرطوم ، أغسطس ١٩٧٠ م .

—— ، التراث الشعبى لقبيلة البطاحين ، شعبة أبحاث السودان ، كلية الآداب ، جامعة الخرطوم ، ١٩٧١ م .

– ر. دورسون ، نظريات الفولكلور المعاصرة ، ترجمة وتقديم : محمد الجوهرى وحسن الشامى ، القاهرة ، دار الكتب الجامعية ، ١٩٧٢ م .

– سيد حامد حريز ، الحكاية الشعبية عند الجعليين : تداخل العناصر الأفريقية والعربية الإسلامية ، ترجمة إسماعيل الفحيل وسليمان محمد إبراهيم ، بيروت والخرطوم ، دار الجيل ودار المأمون المحدودة ، الطبعة الأولى ١٤١١ هـ – ١٩٩١ م.

—— ، فن المسدار : دراسة فى الشعر الشعبى السودانى ، الخرطوم ، دار التأليف والترجمة والنشر جامعة الخرطوم ، ١٩٧٦ م .

—— ، « مدخل إلى دراسة التراث الشعبى » فى كتاب التراث الشعبى ، إعداد مجموعة من أساتذة قسم الاجتماع بجامعة الإمارات العربية ، دبى ، دار القلم للنشر والتوزيع ، بدون تاريخ ، صفحات ١١ – ٤٠

— شرف الدين الأمين عبد السلام ، الهمبته فى السودان : أصولها ، دوافعها وشعرها ، الخرطوم ، دار جامعة الخرطوم للنشر ، ١٩٨٣ م .

—— « نحو توظيف الفولكلور سياحيا » فى كتاب السياحة فى السودان ، إعداد : الطيب أحمد المصطفى حياتى ، معهد الدراسات الإضافية وتنمية المجتمع ، جامعة الخرطوم ، ١٩٩٧ م صفحات ١٠٦ - ١١٤ .

—— « حول توظيف المادة الفولكلورية فى الأغراض التعليمية » مجلة وازا ، الخرطوم ، الهيئة القومية للثقافة والفنون ، العدد ١١ يناير ١٩٩٦ م ، صفحات ٦ - ١٧ .

—— الشاعر الهمباتى الطيب ود ضحوية : حياته وشعره ، الخرطوم ، دار جامعة الخرطوم للنشر ، ٢٠٠٠ م .

—— عبد الله الطيب ، الأحاجى السودانية ، الخرطوم ، دار جامعة الخرطوم للنشر ، الطبعة الثانية ، ١٩٩٠ م (١٩٧٨) .

—— عبد الحميد يونس ، دفاع عن الفولكلور ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٣ م .

—— عبد الله عبد الرحمن ، العربية فى السودان ، بيروت ، دار الكتاب اللبنانى ، الطبعة الثانية ، ١٩٦٧ م (١٩٢٧) .

—— عبد المجيد عابدين ، تاريخ الثقافة العربية فى السودان منذ نشأتها إلى العصر الحديث ، دار الثقافة ، الطبعة الثانية ، ١٩٦٧ (١٩٥٣) .

—— ، القصة الشعبية فى السودان : دراسة تحليلية وتاريخية ، الخرطوم ، قسم الدراسات الإضافية بجامعة الخرطوم ، يناير ١٩٦٤ م .

—— ، دراسة سودانية : مجموعة مقالات فى الأدب والتاريخ ، الخرطوم ، دار التأليف والترجمة والنشر ، يناير ١٩٧٢ م ، صفحات ٩٠ - ١٠٤ .

عز الدين إسماعيل ، الشعر القومى فى السودان . بيروت . دار العودة ، ١٩٦٨ م .

ـــ فوزى العنتيل ، الفولكلور ما هو ؟ دراسات فى التراث الشعبى ، القاهرة . مكتبة التراث الشعبى . بدون تاريخ .

ـــ كمال الدين حسين . التراث الشعبى فى المسرح المصرى الحديث ، القاهرة ، الدار المصرية اللبنانية . الطبعة الأولى ١٤١٣ هـ - ١٩٩٣ م .

ـــ محمد الجوهرى ، علم الفولكلور (الجزء الأول) : دراسة فى الأنثروبولوجيا الثقافية ، القاهرة ، دار المعارف ، الطبعة الثانية . ١٩٧٨

ـــ محمد عشرى الصديق ، مجلة النهضة ، العدد الثانى ، أكتوبر ١٩٣١ ، ص ١٥ .

ـــ محمد محمد الزلبانى ، تجديد التقاليد ، الخرطوم ، القسم الثقافى ، وزارة الإرشاد القومى . الطبعة الأولى ، مايو ١٩٧١ م .

ـــ محمد النور بن ضيف الله ، كتاب الطبقات فى خصوص الأولياء والصالحين والعلماء والشعراء فى السودان ، تحقيق وتعليق وتقديم : يوسف فضل حسن ، الخرطوم دار جامعة الخرطوم للنشر ، الطبعة الثالثة ، ١٩٨٥ م (١٩٧٠ ، ١٩٧٤) .

ـــ محمد بن عمر التونسى ، تشحيذ الأذهان بسيرة بلاد العرب والسودان ، الدار المصرية للتأليف والترجمة ، ١٩٦٥ م .

ـــ نعوم شقير ، جغرافية وتاريخ السودان ، الطبعة الثانية ، بيروت ، دار الثقافة ، ١٩٦٧ م (١٩٠٣) .

(ب) مراجع باللغة الإنجليزية :

— Abdalla Al - Tayyib. : " The Changing Custms of the Riverain Sudan" :.

Sudan Notes and Records, Vol. 36 (1955) : 146 - 58. Vol. 37 (1956) : 65-69, Vol. 45 (1964) : 21- 28

Ahmed A. Nasr. Maiwarno of The Blue Nile : A Study of an Oral Biography, Khartoum ,Khartoum University press, 1980

— , Folklore and Development in the Sudan, Sudanese Library Series (13) . Institute of African Asian studies , University of Khartoum. 1985.

— Ben- Amos, Dan.. " Toward a Definition of Folklore in Context, in Toward New Perspectives in Folklore, eds . Americo Paredes and Richard Bauman Austin and London, the University of Texas press, second priniting, 1975, pp 3 -15 .

— Deng, Francis Mading, The Dinka and their Songs. Oxford. Clarendon press , 1973

— , Dinka Folktaler : African Stories from the Sudan, New York, African Publishing Company, 1974.

— Dorson, Richard M . " Concepts of Folklore and Folklife Studies " in Folklore and Folklife , ed . Richard M. Dorson, Chicago, the University of Chicago press, 1972, pp . 1- 50

— Dundes , Alan , The Study of folklore, Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs, N.J.., 1965, pp. 1- 24.

— Funk and Wagnalls Standard Dictionary of Folklore, Mythology and Legend, Vol. 1, 1949 .

— Sayyid H. Hurriez, Ja'aliyyin Folktales : An Interplay of African, Arabian and Islamic Elements, Bloomington, Indiana University press, 1977 .

——, Studies in African Applied Folklore , Institute of African and Asian Studies , University of Khartoum, 1986.

— Sayyid H. Hurreiz and Herman Bell , (eds.) , Directions in Sudanese Linguistics and Folklore , Institute of African and Asian Studies, University of Khartoum , 1975

استلهام المأثورات الشعبية
المسرح السوداني

د. سليمان يحيى محمد

المرجعية الثقافية للمأثورات الشعبية

يتميز السودان بحكم موقعه الأفريقى العربى بأنه بلد متعدد الأعراق واللغات والديانات والنشاطات الاقتصادية بالتالى فإن ثقافته ثقافة مركبة أى أنها ثقافة هجينية ذات سمات وملامح زنجية وأخرى عربية إسلامية . فهى ثقافة تختلف وتتباين فى مظهرها ، لكنها تتحد وتتآلف فى جوهرها . وتتجلى هذه الوحدة التواثقية وذلك الاختلاف التباينى فى أشكال المأثورات الشعبية المنبثقة منها والمعبرة عنها والدالة عليها . والتى تحوى فى باطنها صوراً متفاوتة من ناحية تعبيرية من أنماط متنوعة من عناصر الدراما الشعبية . وهى بمثابة الشريان الوريدى الذى يضخ الدم فى جسد حركة النشاط المسرحى فى السودان . وهناك مجموعة عناصر تضافرت مع بعضها البعض لتكوّن ذلك الهجين الثقافى والتى يمكن استعراضها فيما يلى :

١ - الموقع الجغرافى :

تحيط بالسودان مجموعة تسع دول أفريقية بالإضافة إلى اليمن والمملكة العربية السعودية اللتين يفصل بينه وبينهما البحر الأحمر . أتاح هذا الموقع الوسطى للسودان ومن ثم الدول المجاورة له أن تقوم بين شعبه وبين شعوبها روابط تاريخية قديمة فى مختلف جوانب الحياة الاقتصادية والاجتماعية والسياسية والثقافية . بالتالى فقد انتقلت إلى السودان أو عبره إلى تلك الدول كثير من المظاهر والسمات الحضارية والثقافية . ومن ثم فقد ظل السودان يستقبل هجرات بشرية فردية حيناً وجماعية حيناً

آخر عن مدى التاريخ . وتمازجت تلك العناصر المهاجرة إليه مع سكانه المحليين ونتج عن ذلك التركيبة الأثنية التى ينعم بها السودان الآن . هذا مع ملاحظة أن بلاد السودان كانت تشمل المنطقة الممتدة من الحبشة شرقًا وحتى ساحل المحيط الأطلسى فى أقصى الغرب . وكانت تعنى بلاد السودان والتى تشمل أيضًا المنطقة الواقعة جنوب كينيا وصولاً إلى زائير وحوض نهر الكنغو(١) .

٢ - البيئة الطبيعية :

وتشمل التكوين الأيكولوجى والواقع الطبغرافى من تربة ومناخ وأثرها على حركة السكون ونشاطاتهم الاقتصادية والتى تتجه وتتدرج وفقاً لتدرج المناخ وخصوبة التربة وتكويناتها الجيولوجية وتبعًا لذلك يتم تصنيف البيئات الثقافية فى السودان .

فأما من حيث التهيؤ الاستيطانى وتوفر ظروف الاستقرار أو التنقل فإن أرض السودان تتكون من سهول منبسطة فى الشمال ذات مناخ متدرج من صحراوى فى أقصى الشمال إلى سافنا غنية وغابات استوائية فى أقصى الجنوب . ويتدرج القطاع النباتى من حيث الكثافة وفقًا لتدرج المناخ . هذا بجانب وجود المرتفعات الجبلية المتفرقة أبرزها سلسلة جبال البحر الأحمر وأركويت فى الشرق ، وجبل مرة فى الغرب والأماتونج فى الجنوب ، كما يحتل السودان أكبر جزء من حوض نهر النيل بفرعيه الكبيرين الأزرق والأبيض والأنهر الفرعية الأخرى ، هذا بالإضافة إلى المياه الجوفية ومخزون الثروة القطنية والمعدنية والحرارية فى مناطق التنقيب .

٣ - التركيبة السكانية :

تتكون التركيبة الإثنية السودانية من عنصرين رئيسيين ، هما : العنصر المحلى الأفريقى الزنجى ، والعنصر العربى الوافد . ووفقًا لدرجة الانصهار والتمازج العرقى بينهما تبدو الغلبة ظاهرة لأى منهما . بالتالى فإن التركيبة السكانية لشعب السودان أصبحت توصف بأنها ذات طابع هجين (زنجى - عربى) . وظل هذان العنصران فى حالة تأثير وتأثر مستمر فيما بينهما ، الأمر الذى جعل القومية السودانية لا تزال فى طور التكوين .

٤ - البعد التاريخي :

دلت الكشوف العلمية على وجود جمجمة إنسان ما قبل التاريخ المعروف بالنياندرتال في السودان وقد عثر عليها في مدينة سنجة في جنوب نهر النيل الأزرق[٢]. الأمر الذي يؤكد على أن السودان قد شهد وجود حياة بشرية منذ ذلك العصر الذي يرجع إليه تاريخ الحضارة السودانية ، وبالرغم من وجود الحضارة التي خلفتها الممالك النوبية القديمة في شمال السودان ، والتي ركزت عليها الحفريات والكشوف الأثرية إلا أن مناطق السودان الأخرى لاتزال تنتظر جهوداً مماثلة من علماء الحفريات والآثار للكشف عن مخلفات لحضارة السودانية القديمة فيها . خاصة بعد العثور على بعض الآثار القديمة المتفرقة في أجزاء من تلك المناطق .

هذا وقد أثبتت الدراسات والبحوث العلمية المتخصصة أن الحضارة السودانية القديمة كانت تتمتع بصلاة قوية بحضارات العالم القديم داخل وخارج نطاق القارة الأفريقية خاصة الحضارة المصرية والليبية وحضارة الحبشة وحضارة حوض نهر الكنغو وحضارات غرب وشمال جنوب إفريقيا ، وحضارة اليونان في البحر الأبيض المتوسط وبلاد ما بين النهرين وبلاد فارس[٣] . وتبعاً لقانون التأثير والتأثر فقد انتقل كثير من مظاهر تلك الحضارات وغيرها إلى الحضارة السودانية .

ومن المعروف أن الممالك النوبية القديمة قد استمرت مزدهرة حتى دخول المسيحية عام ٢٥٤٠ حيث قامت الممالك المسيحية التي امتد أثرها إلى بقاع مختلفة من القطر . وقد خلفت بدورها آثاراً حضارية عظيمة تعد جزءاً من مخلفات حضارة العالم المسيحي . وقد أثرت المسيحية تأثيراً واضحاً في مختلف جوانب الحياة السودانية .

تلى ذلك كله دخول الإسلام على أيدي التجار العرب ورجالات الطرق الصوفية الذين وفدوا إليه من مختلف بقاع العالم الإسلامي . وبعد انتشاره على أيدي المسلمين الأفارقة قامت الممالك الإسلامية التي تعتبر امتداداً لدولة الأندلس التي تقهقرت شرقاً بعد تدميرها على أي الصليبيين . فقامت مملكتي دارفور وتقلي في الغرب ومملكة الفونج في الشرق عام ١٥٠٥م . وكانت تلك الممالك تمثل بوادر قيام الدولة الموحدة في السودان التي أرسى قواعدها الاستعمار التركي والذي تم جلاؤه على أثر قيام وانتصار الثورة المهدية التي ساهمت بفعالية في توسيع دائرة الانصهار والتمازج العرقي بين مختلف المجموعات السودانية ، وتوطيد نظام السلطة المركزية ، واستمرت حتى مجيء الاستعمار الإنجليزي عام ١٨٩٩م الذي حكم البلاد إلى أن نالت استقلالها عام ١٩٥٦م .

٥ – الدين :

من المعروف أن المجتمعات السودانية كانت ولا يزال بعض منها يعتنق الديانات الوثنية منها ما هو متصل بعادة الملوك ، ومنها ما هو متصل ببعض الظواهر الطبيعية وأخرى بالكائنات . حيث إن بعض الآلهة كان ذكوراً وبعضها إناثا . هذا مع الاعتقاد لدى بعض الجماعات فى الوسطاء من البشر سواء كانوا ملوكًا أو غيرهم للتوسط ما بين الآلهة وعامة الناس .

وعندما جاءت المسيحية صبغت الكثير من تلك الآثار بصبغتها الدينية خاصة فى مجال العمارة الدينية المتمثلة فى الكنائس وملحقاتها .

لقد بات من المتفق عليه أن أهم سمة اتسم بها دخول الإسلام وانتشاره فى السودان أنه تم بصورة سلمية ، وتصالح مع المعتقدات والعادات والتقاليد المحلية واستوعب كثيراً منها واحتواها بفكره ، وظلت تمارس وكأنها جزء منه أو تحت رايته ، الأمر الذى دفع ببعض المؤرخين إلى تقسيم الإسلام فى السودان إلى أصولى وهو المنصوص عليه فى القرآن الكريم والسنة المحمدية ، وآخر شعبى أى تاريخى وهو الممارس من ناحية اجتماعية وثقافية(٤) .

وتجدر الإشارة هنا إلى وجود عنصر مشترك بين جميع أصحاب الديانات فى السودان وهو الاعتقاد فى وجود القوة الإلهية ، والاعتقاد فى فكرة البعث والحياة الأبدية بعد الموت . مثلهم مثل قدماء المصريين وبعض شعوب العالم الأخرى . وقد كان للتعبير عن هذه الفكرة الأساس فى تطور بعض المخلفات الحضارية من عمارة ونحت وتصوير وخزف وكتابة وغيرها . والتى تعد بمثابة السجل الحضارى لمنجزات سكان السودان فى تلك الحقب التاريخية .

٦ – اللغة :

السودان كبلد أفريقى وكدولة عربية ، وبحكم تعدد العناصر البشرية المكونة لتركيبته الأثنية سواء الأفريقية منها أو العربية تتخذ اللغة وضعًا مميزًا إذا أخذنا فى الاعتبار أن سكانه الأصليين كانوا يتحدثون لغات عديدة . إلا أنه بعد أن استقبل

الهجرات العربية التى وفدت إليه قبل وبعد الإسلام وفى مجموعات كبيرة فقد تداخلت اللغة العربية مع اللغات المحلية ، وأفرزت عديداً من اللهجات العربية التى تختلف من منطقة لأخرى ومن قطاع سكانى لآخر وفقًا لدرجة وطبيعة التمازج بين اللغات الأصلية واللغة العربية . غير أن العرب قد استطاعوا فرض لغتهم وثقافتهم العربية الإسلامية بعد سيطرتهم على الأوضاع السياسية والاقتصادية . وذلك بعد تمكنهم من الصعود إلى العرش بالاستفادة من النظام الاجتماعى الأمومى السائد آنذاك عن طريق الزواج من بنات الملوك وزعماء العشائر خاصة وأن العرش كان يورث عن طريقهن(٤) .

ويمكن تقسيم اللغة العربية فى السودان وفقًا للهجات المتحدثة فى مختلف بقاعه إلى ثلاثة قطاعات . **القطاع الأول** يشمل المجموعات العربية التى لم تختلط كثيراً بالمحلية . وهى التى حافظت على لسانها العربى كما هو . **والقطاع الثانى** يشمل المجموعات المحلية التى هجرت لغاتها الأصلية وبدأت تتحدث اللغة العربية بعد أن أدخلت فيها بعض المفردات من لغاتها الأصلية . أما **القطاع الثالث** فيتكون من المجموعات التى تتحدث لغاتها الأصلية بجانب اللغة العربية وتدخل بعضا من مفردات لغاتها إلى العربية أو تأخذ من العربية إلى لغاتها الأصلية . على كل فقد ساهمت اللغة العربية فى إثراء الثقافة السودانية بما نقلته إليها من ثقافة عربية تحمل فى تلافيفها ثقافات الشعوب التى احتكت فى طريق هجرتها إلى السودان .

عليه فإن اللغة العربية وفى حوارها تمازجها المستمر مع اللغات المحلية تشكل عنصراً مهمًا بل رئيسياً فى تكوين هذه الثقافة السودانية ذات الطابع الأفريقى العربى المسلم .

لقد شكلت هذه العناصر مجتمعة – وبكل ما تحمله فى طياتها من أوجه التباين والاختلاف – الهجين المركب للثقافة السودانية المتمثلة فى مجمل أساليب حياة المجتمع التى تشمل القيم والرموز والأخلاق والسجايا والمعتقدات والمفاهيم والأمثال والمعايير والتقاليد والأعراف والعادات ووسائل الإنتاج وأدواته التقنية والمهارات والخبرات التى يستعملها الإنسان فى تعامله مع بيئته وهى منبع المأثورات الشعبية .

وتشمل المأثورات الشعبية التى تتوافر فيها عناصر الإبداع الدرامى والتى نالت اهتمام الباحثين والدارسين والمشتغلين بفن التمثيل ، والتى تعد مصدر إلهام للعديد من

الأعمال المسرحية التى لجأ مؤلفوها إلى استلهام المأثورات الشعبية فى هذا المجال ، طقوس تنصيب وتتويج الملوك وزعماء العشائر ، وطقوس العبور والتعميد وحلقات الاحتفالات الدينية كالذكر والمولد ، وحفلات الزار ، والاحتفالات المرتبطة بدورة حياة الإنسان ، وألعاب الصبية ، والرقص ، وفنون الأدب الشعبى ، والثقافة المادية ، وحلقات المصارعة وما يرتبط بها من عادات وتقاليد وقيم ، وكل ما تزخر به من أزياء وإكسسورات شعبية .

بالتالى فإن المأثورات الشعبية تحتوى على أشكال مختلفة من الظواهر الإبداعية ذات الصلة المباشرة بفنون الدراما . وبقدر التباين والتشابه اللذين نشهدهما فى المأثورات الشعبية ، فإن المظاهر الدرامية التى تحتويها تتجلى فى صور متعددة كذلك . وذلك تبعًا للتنوع الثقافى الذى تتسم به الحياة السودانية . فالرقص مثلاً يختلف من مجموعة إلى أخرى من حيث الإيقاع والحركة ومكوناته الأخرى . غير أنه يحتوى على عناصر أخرى مشتركة كالمشاركة الجماعية وشكل الأداء الدائرى مثلاً .

المظاهر الدرامية فى المأثورات الشعبية السوادنية :

تحتوى المأثورات الشعبية السودانية على أشكال مختلفة من الظواهر الإبداعية ذات الصلة المباشرة بالفعل الدرامى . وتبعًا لطبيعة التبادين والتشابه الذى نلحظه فى المأثورات الشعبية السوادنية فإن المظاهر الدرامية التى تحتويها تتخذ صورًا متعددة . وذلك نتيجة للتنوع الثقافى الذى تتميز به البيئات الثقافية فى المجتمع السوادنى . إذ أن بلاد السودان زاخرة بمعتقداتها وطقوسها وعاداتها وتقاليدها المتنوعة . الأمر الذى جعل منها أرضًا خصبة لنمو بذرة النشاط المسرحى المتمثل فى الدراما الشعبية . وهى حصيلة تثاقف المجموعة السودانية الأصلية التى تنشأ تاريخيًا وبيئيًا وأثنيًا فى إطار علاقتها بالمجموعة الوافدة الأخرى .

فتكونت لها تقاليدها ومعتقداتها وممارساتها الشعبية والطقوسية الخاصة بها ، والتى لا تكاد تنفصل عن ماضيها وحاضرها ومستقبلها . وكما أشرنا سابقًا ، فإنه مع تباين البيئات الثقافية فى السودان تتباين مجموعاته الثقافية فى ممارساتها وطقوسها الشعبية . هذا مع التأكيد على وجود العناصر الأولية للدراما فى ثقافة كل مجموعة ثقافية بحيث تكون لها شروطها الخاصة بنشأتها وتطورها ،

ومقومات استمراريتها من وجهة نظر تاريخية . ويمكننا أخذ بعض النماذج كأمثلة واستنباط الأشكال الدرامية التي تستبطنها .

١ - الرقص الشعبي :

ويسمى بالرقيص . وهو تعبير جسدي ويعد ظاهرة تراثية تمارس بكثافة لدى جميع المجتمعات السودانية . وهنالك أنواع مختلفة ومتعددة من الرقصات الشعبية منتشرة في بقاع السودان المختلفة ، وفقًا لطبيعة الرقص والغرض الذي يؤدَّى من أجله . ويحتوي الرقص الشعبي عمومًا على أشكال درامية تتمثل في الحركة والصوت والإيقاع والتقليد والمحاكاة والتقمص . هذا بالإضافة إلى المؤدِّي الجمهور والمشارك في الأداء وكذلك المكياج والأزياء .

٢ - حلقات الذِّكر الصوفي :

وهي عبارة عن احتفالات دينية تقام لدى شيوخ الطرق الصوفية بغرض جذب الناس إلى الدين الإسلامي . وقد نشأت ظاهرة الطرق الصوفية - وهي جديدة على المجتمع السوداني - مع قيام دولة الفونج الإسلامية ١٥٠٤ هـ . وقد أولاها الملوك اهتمامهم البالغ لخدمة أغراض الدين والسلطة مما ساعد على انتشارها مصحوبة بالرهبة والجلال وحسن الطاعة .

وقد اهتم رجالات الطرق الصوفية في تعاليمهم وجذبهم للمريدين بتأسيس حلقات خاصة بالذكر والتي تحتوي على عناصر درامية واضحة تتمثل في وجود بعض المؤثرات التي تصاحب حلقات الذكر ، كالإيقاع والمكياج والأزياء والبخور والاهتزازات والتشنج والقفز والصراع . وهذا هو ما أكسبها صيغتها الطقوسية . هذا بالإضافة إلى الحيز المكاني والصوت والألحان والنغمات والإكسسوارات المصاحبة والجمهور المشارك وحالات الانجذاب والتقمص التي تقود بدورها لعملية التطهير .

ويعد كتاب الطبقات لود ضيف الله مرجعًا مهمًا للصوفية وقصصهم التي استنبط منها عديد من كتاب المسرح العناصر والمشاهد الدرامية ، كما يصورها الكتاب متكاملة[٦] . منهم الدكتور خالد المبارك في مسرحية «ريش النعام» والطاهر شبيكة في

مسرحية «سنار المحروسة» . والشاعر محمد محى الدين فى مسرحية «الشيخ فرح ود تكتوك» وغيرهم من الشعراء والكتاب والروائيين .

٣ - الحكايات الشعبية :

وتعرف بالأحاجى ومفردها أحجوة ، وتشمل قصص الخرافة والأسطورة والحكاية الشعبية . وقد تناولها عديد من الباحثين والمهتمين بالأدب الشعبى بالدراسة والتحليل والتصنيف . منهم البروفسير سيد حامد حريز[٧] والبروفسير عبد الله الطيب[٨] والأستاذ أحمد المصطفى الشيخ[٩] والدكتور محمد المهدى بشرى[١٠] وغيرهم من دراسى الفولكلور . كما استفاد من مفرداتها وموضوعاتها بعض المبدعين من شعراء الغناء التقليدى والمدائح والشعراء المحدثين أمثال محجوب شريف والقدال وحميد ، والفنانون التشكيليون أمثال حسن محمد موسى وكتاب القصة والأدب الروائى والمسرحى كالأستاذ الطيب صالح والدكتور خالد المبارك والأستاذ هاشم صديق والأستاذ الطيب المهدى والشاعر محمد سعيد العبادى والأستاذ خالد أبو الروس وغيرهم .

والأحاجى كشكل من أشكال القصص الشعبى عادة ما تحكى للأطفال الصغار كوسيلة يستفاد منها ويستعان بها فى تنشئتهم وحفزهم على الحفاظ على القيم والمفاهيم الاجتماعية والامتثال لكل القيم الإنسانية السائدة فى المجتمع ، وتوسيع مداركهم حولها وتسليتهم ، وحثهم على المحافظة على مجمل الوعى الاجتماعى . كما تعتبر أداة لتلقينهم تاريخ أجدادهم وما دار فى ماضيهم .

وعادة ما يجتمع الأطفال فى فناء منزل إحدى الجدات أو النساء الكبيرات فى السن بعد قضاء واجباتهم الأسرية وتناولهم للعشاء . فيجلسون فى حلقة ويستمعون إلى الجدة وهى تحكى لهم الأحاجى بصورة مليئة بالمظاهر الدرامية لجذب انتباههم عن طريق الحركات غير الإرادية فى الوصف والتى تأتى انفعالاً بالأداء الدرامى . كما تقوم بتغيير صوتها من حين لآخر وتحريك يديها ورأسها لتكثيف صور الأحداث والشخصيات فى الأحجوة وتكون أشبه بمسرح الممثل الواحد . حيث نجد مكاناً مخصصاً للسرد جمهور أطفال يقابل جمهور النظارة .

٤ - المصارعة :

وتسمّى الصراع . وهو أحد الممارسات الشعبية الموجودة لدى عديد من المجتمعات السودانية . إلا أنه يعد ممارسة أصيلة لدى مجتمعات النوبة فى غرب السودان . ويمارس بصورة تنافسية بين المجموعات السكانية باعتبار أن لكل مجموعة مصارعيها الذين يعتبرون بمثابة أبطالها . ويقام الاحتفال عادة فى مواعيد يتفق عليها مسبقًا . ويخصص له ميدان معين يسع كل الحضور . ويجهز المكان بصورة معينة بالاستفادة من الرماد فى التخطيط ورسم الإشارات الضرورية . ويعلن عنه قبل زمن كاف حتى يستعد كل فريق يود الدخول فى المنافسة . حيث يربط كل مصارع بخسه مليئة بالرماد حول خاصرته ويمسح جسده بالرماد ، ويلون وجهة وبعض أجزاء جسمه بألوان ترابية . ويؤم الحلقة جمهور من المتفرجين يشمل الرجال والنساء والأطفال وكلاً يشجع المصارعين من أبطال مجموعته .

كما أنه يوجد لدى كل مجموعة أشخاص من المصارعين القدامى يتولون مهمة تدريب الأجيال الشابة من مصارعيها . وعادة تنتهى المنافسة بتغلب مصارعى مجموعة بعينها على جميع مصارعى المجموعات المشاركة فى المنافسة . ويعود كل إلى داره .

فالظاهرة الدرامية التى تستشفها هنا تكمن فى تماثل شخصية مدرب المصارعة بمدرب الممثل على الحركة والأداء ، كما أن جمهور المصارعة يشابه جمهور العرض المسرحى . أيضًا يقابل الصراع فى الحلقة وما يرتبط به من قضايا اجتماعية وسياسية واقتصادية وغيرها الصراع الدرامى أيًا كان نوعه . هذا بالإضافة إلى أن الأساس فى كل يعتمد على حركة الجسد وما بها من مكياج وأزياء وإكسسوارات .

وشبيه بالمصارعة عادة جدع النار التى تمارس فى جبال الأنقسنا فى جنوب النيل الأزرق ، وكذلك طقوس الأسبار التى تمارس فى جبال النوبة فى غرب السودان ، وغير ذلك من الممارسات الشعبية الغنية بالمظاهر الدرامية ذات الصلة بفن التمثيل .

٥ - الزار :

ممارسة اجتماعية ذات طابع علاجي منتشرة في كل بقاع السودان ، بل وفي دول أخرى في شرق وغرب القارة الأفريقية . وهو كظاهرة نفسية علاجية خضع لدراسات وبحوث عدة تناولته من جوانب مختلفة . وقد استُخدم كثيراً في الأعمال الدرامية خاصة وأنه مشهد مليء بالمظاهر الدرامية كالجمهور والحركة والإيقاع والتغمص والانجذاب والإغماء والتطهير .

وهذه مجرد نماذج تم اختيارها للتدليل على ما تحتويه المأثورات الشعبية من مظاهر درامية . وقد تكرر استلهامها في عديد من الأعمال الفنية عامة والمسرحية بصفة خاصة .

الحركة المسرحية في السودان : النشأة والتطور

بات من المتعارف عليه أن المسرح بخصائصه المعروفة قد نبع من داخل الممارسات الشعبية كالطقوس المرتبطة بالمعتقدات والشعائر الدينية ، وما يتصل بها من رقصات . وقد أجمع الباحثون والمؤرخون لنشأة المسرح بأنه قد ارتبط في نشأته بالمادة التراثية . لا سيما الميثولوجيا القديمة .

ويعد المسرح الإغريقي الأساس لمنشأ الظاهرة المسرحية التي انتشرت في المجتمعات الأوربية ، ومن ثم تطورت فيما يعرف حالياً بالمسرح المقفول . وعليه فقد صار استلهام التراث يشكل جزءاً مهماً من حركة النمو الثقافي المسرحي في جميع أنحاء العالم .

أما بالنسبة للسودان فمثله مثل دول المنطقة العربية والأفريقية الأخرى والتي لا تعرف المسرح في تراثها فيشكل استلهام التراث وسيلة من وسائل مقاومة الغزو الاستعماري . هذا من جانب أما من جانب آخر فإن الشعب الأفريقي مثلاً تشكل موروثاته الثقافية من رقص وغناء وموسيقى وحكايات شعبية تراثاً مسرحياً ضخماً يمكن استلهامه في التعبير الدرامي في إطار المسرح المدروس بجذوره الأوربية الأغريقية . وأما بالنسبة للعالم العربي والذي يخلو تراثه أيضاً من الظاهرة المسرحية ذات النشأة الأوربية الأغريقية فقد اتجه بعض رجاله إلى منطلقات مختلفة بالاستفادة من القالب الأوربي في التعبير عن رؤاهم الفكرية واتجاهاتهم الإبداعية في فن الدراما .

وبحكم ارتباط السودان بالعالمين الأفريقى والعربى والذى لم يتعرف فى تراثه الحضارى على المسرح الأوربى بتقنيته وممارسته المحدودة ، فالبرغم من ثراء مأثوراته الشعبية بالمظاهر الدرامية إلا أن الظاهرة المسرحية قد انتقلت إليه عن طريق العرب خاصة الأخوة المصريين والشوام وفى مقدمتهم السوريون. هذا بالإضافة إلي الجاليات الأوربية وعلى رأسها الإنجليزية . وقد كان ذلك فى الفترة ما بين ١٩٠٥ إلى ١٩١٥م . حيث كانت لهذه الجاليات أندية خاصة بها تمارس فيها نشاطاتها الثقافية . وكان ذلك بغرض إثبات وجودها وإظهار قوتها أمام الآخرين . وقد كان مركزها الخرطوم حيث كانت تمارس أغلب نشاطاتها فيما يعرف بمسرح القعدة أو مسرح السرور أو محل الخواجة اليونانى لويزو . هذا بالإضافة إلى مسارح الأندية الأخرى كالنادى المصرى الذى كان أكثرها نشاطًا ، وكذلك فى مدارس الجاليات لمدرسة الرسالة الكاثوليكية وجمعية التمثيل والموسيقا السورية(١١) .

مراحل تطور الحركة المسرحية فى السودان :

يمكن تقسيم المراحل التى تطورت عبرها حركة النشاط المسرحى فى السودان إلى أربع مراحل رئيسة وفقًا لطبيعة النشاط المسرحى والظروف المحيطة به .

١ - المرحلة الأولى (١٨٨١ - ١٩٣٠م) :

وتتدرج هذه المرحلة من خلال سلسلة من الإشارات المسرحية .

الإشارة الأولى كانت عام ١٨٨٠م . وتعتبر أول عرض مسرحى قدمه سودانيون تحت إشراف وتوجيه الأستاذ محمد الخديوى وهو من المعلمين المصريين . وقد نظم ذلك العرض فى مدرسة الخرطوم قبل اندلاع الثورة المهدية بقيادة الإمام محمد أحمد المهدى وبداية استقلال السودان عن الحكم التركى بعام (١٨٨١م) . وقد تم إيقافها من قبل السلطة ونقل عديد من الأساتذة ومن بينهم الأستاذ الخديوى المصرى مدير المدرسة .

الإشارة الثانية فهى ذات طابع تاريخى وتتمثل فى عروض التاتو النارية والتى كانت تصور معركة كررى التى دارت بين المستعمر الإنجليزى والثوار الوطنيين

السودانيين . وكان ذلك عقب المعركة بعام أو عامين (١٨٩٩م - ١٩٠٠م) وكان الغرض منها إظهار تفوق قوة المستعمر الإنجليزى على القوة الوطنية فى تلك المعركة .

الإشارة الثالثة هى المسرحية التى عرضت فى مدرسة رفاعة الأولية للبنات على يد الأستاذ بابكر بدرى ، وقد قدمت فى ساحة احتفالات المولد النبوى الشريف عام ١٩٠٣م .

الإشارة الرابعة هى نشاط مسرح الجاليات الأجنبية فى الفترة من ١٩٠٥م وإلى ١٩١٥م . غير أن هناك عواملَ عدة عزلت ذلك النشاط عن الجمهور . أهمها اللغة وكذلك الجانب السياسى المتمثل فى نظرة الإنسان السودانى للأجانب .

الإشارة الخامسة هى بداية مسرح كلية غردون التذكارية . فقد أقدم مسرح الكلية على تقديم مسرحيات تقوم على البيئة السودانية .

الإشارة السادسة هى انتقال النشاط المسرحى من أروقة الجاليات إلى الأندية الرياضية الاجتماعية السودانية . وقد كان أهمها نادى الزهرة بالخرطوم ونادى الخريجين بأم درمان . كما ارتبط النشاط المسرحى فيها بالواقع الاجتماعى والسياسى. ووظف فى دعم نشاط الحركة الوطنية . هذا بجانب الأعمال الخيرية وتشييد المدارس(١٢) .

٢ - المرحلة الثانية (١٩٣٠ - ١٩٤٠م) :

هى الفترة التى أعقبت قيام ثورة ١٩٢٤ بقيادة البطل السودانى على عبد اللطيف ورفاقه الأبرار . وقد تركز العمل فى هذه الفترة على غرس روح القومية السودانية وتشكيل ملامح الذاتية الوطنية . وقد احتد فيها الصراع بين المستعمر من جهة وبين العناصر الوطنية من جهة أخرى . بل وتصاعدت فيها حركة المقاومة السودانية . وحينها كانت مصر تعتبر الركيزة الأساسية لحركة التحرر الوطنى التى انتظمت المستعمرات البريطانية فى الوطن العربى . وقد مارس المستعمر البريطانى جميع السبل لكسر الرباط الثقافى بين مصر والسودان ، وإجهاض النزعة الوطنية وسط السودانيين والتى كانت تقف وراءها جميعة «اللواء الأبيض» .

هذا الأمر الذى دفع المثقفين السودانيين نحو اللجوء إلى تكثيف النشاط الأدبى عبر الجمعيات الأدبية ، وعقد حلقات الحوار حول الأدب والفكر والسياسة . فكونوا الجمعيات التى استقطبت كتاب الشعر والمقال والجوانب الأدبية الأخرى . فظهرت مثلاً جريدة «الحضارة» ومجلتا «النهضة» و «الفجر» . وعندها انفرد البريطانيون بحكم السودان على ضوء اتفاقية عام ١٩٣٦م ، وأعقبها مباشرة قيام مؤتمر الخريجين عام ١٩٣٧م . وسعى المستعمر إلى استثمار بعض الصراعات التى صاحبت حركة المثقفين الناجمة عن وجود بعض التناقضات الداخلية بينهم حول إدارة النادى . غير أن المثقفين أضاعوا عليه الفرصة وحسموا صراعاتهم واستطاعوا أن يتجاوزا خلافاتهم . واتجهوا نحو الارتكاز على قيم الأمة السودانية والتعبير عنها وتمجيد بطولاتها شعراً وأدباً وحياة .

أما بالنسبة للنشاط المسرحى ، فقد استجاب لتلك الدعاوى وسبق غيره من الفنون فى السَّير على هديها . الأمر الذى جعل أغلب موضوعات مسرحيات تلك الفترة مستوحاة من الموروثات الشعبية السودانية . وهو الأمر الذى يضفى على تلك الفترة أهمية بالغة فى تاريخ تطور حركة النشاط المسرحى فى السودان[١٣] .

٣ - المرحلة الثالثة (١٩٤٠ - ١٩٦٠م) :

شهدت هذه الفترة ذروة الصراع السياسى ضد المستعمر البريطانى والذى توج بإعلان الاستقلال السياسى علم ١٩٥٦م وقيام الحكومات الوطنية . وقد بدأ النشاط يتجه نحو تشكيل الثقافة السودانية وبناء المجتمع الجديد . غير أنها شهدت أيضاً انحساراً شديداً للنهضة المسرحية التى عاشتها فترة الثلاثينيات . وبدأ النشاط المسرحى يسجل غياباً كبيراً فى الساحة السياسية . والتى استقطبت جهود المثقفين فى العمل على تنظيم وقيادة العمل النضالى اليومى . وتحولت الأندية إلى أماكن تقام بها الليالى السياسية . انتقل النشاط المسرحى إلى المدارس ومعاهد التربية . وتعتبر بخت الرضا أم المعاهد . وقد صاحب ذلك قيام فرقة السودان للتمثيل والموسيقا على يد الأستاذ ميسرة السراج . كذلك كان لظهور الإذاعة السودانية أثر بالغ فى تردى حركة النشاط المسرحى فى السودان . حيث آثر عديد من الفنانين التحول من المسرح للتعامل مع الإذاعة . وذلك نظراً لكونها تمثل قطاعاً إعلامياً جديداً . يضاف إلى ذلك ظهور ما يعرف بالممثلين النمطيين أمثال الأستاذ الفاضل سعيد والأستاذ عثمان حميدة

وغيرهم من رواد مسرح الكوميديا . كما قد تركز العمل المسرحى على تمثيل تراث الثلاثينيات . واستمر الحال على هذا النمط حتى قيام ثورة أكتوبر ١٩٦٤م . حينذاك دخلت حركة النشاط المسرحى فى السودان فى مرحلة جديدة من مراحل تطورها[١٤] .

٤ - المرحلة الرابعة (١٩٦٠ - ٢٠٠٠م) :

وهى مرحلة ما بعد الستينيات والتى امتدت حتى الزمن الحاضر . وقد شهدت عدة متغيرات . أهمها افتتاح المسرح القومى وبدء المواسم المسرحية عام ١٩٦٧م وميلاد المعهد العالى للموسيقا والمسرح والفنون الشعبية ١٩٦٩م . والذى ضم إلى جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا ١٩٩٤م ، ورفع إلى كلية الموسيقا والدراما ١٩٩٦م لمنح درجة البكالوريوس والدرجات العليا (دبلوم ، ماجستير ، دكتوراه) . كذلك شهدت هذه الفترة أيضاً نشاطاً منقطع النظير فى مجال الأدب والفكر والفن . الأمر الذى أثرى الحركة المسرحية فى السودان والتى مازالت تتأرجح ما بين المحلية والعالمية . والتى لا تزال تبحث عن صياغ مكافئ لمسرح سودانى نابع من صميم الموروثات الشعبية السودانية ، ومستفيد من الوعى الأكاديمى المتخصص فى فنون الدراما .

يضاف إلى ذلك ظهور التلفزيون الملون مصحوباً بالتطور التكنولوجى الهائل الذى انتظم مختلف مجالات الحياة ذات الصلة بفنون الدراما خاصة فيما يعرف بنظام العولمة[١٥] .

نحو مسرح سودانى يستلهم المـأثورات الشعبية

(جهود مختارة)

بالرغم من شح الكتابات حول النشاط المسرحى فى السودان إلا أن هناك جهوداً كبيرة قد بذلت تجاه استلهام التراث فى المسرح بالسودان . وقد اتخذت هذه الجهود اتجاهات مختلفة ، تناولت الموروثات الثقافية وعالجتها بصور مختلفة أيضاً . قد جنحت بعض الجهود إلى الاستفادة من الموروثات الشعبية فى كتابة بعض النصوص المسرحية . وأخرى فى الأدب الروائى والقصصى والشعرى فى الفنون التشكيلية وغيرها من ضروب الإبدا ع الأخرى .

وقد طرقت هذه الجهود مختلف موضوعات الثقافة الشعبية كالأدب الشعبى والثقافة المادية والعادات والتقاليد والطقوس والمعتقدات الشعبية . وكل ما يتصل بها من قيم اجتماعية . والاستفادة منها فى قضايا تهم حياة المجتمع بصورة عامة . ونسبة لاتساع دائرة هذه الجهود سنستعرض هنا بعض النماذج بغرض تقديم صورة عامة عن طبيعة المجهودات التى بذلت حيال استلهام التراث فى مجال النشاط المسرحى فى السودان سواء فى النصوص أو الأزياء أو المكياج أو الإكسسوارات أو الكتابة حولها.

١ - النصوص المسرحية :

١ - **مصرع تاجوج** : للمؤلف الأستاذ **خالد أبو الروس** تعتبر أول مسرحية سودانية . وهى مستوحاة من حكايات البطولة الشائعة فى القصص الشعبية السودانية . وتعكس أثر الشاعر المصرى الكبير أحمد شوقى أمير الشعراء على كاتب المسرحية . كما أكد ذلك بنفسه .

٢ - **المَكْ النمر** : وهى من تأليف الكاتب الشاعر السودانى الملهم **إبراهيم العبادى** . وهى مستوحاة من قصص البطولة الشعبية بالاستفادة من انتقادهم حادثة الحرب النيلية بين مجموعة البطاحين والشكرية ليصور الكاتب مقتل الملك النمر وهو أحد شيوخ القبائل لإسماعيل باشا وحرقه مع جيشه . وقد بلور فكرتها

فى قالب رمزى توخياً للحذر حتى يتمكن من عرضها . وهى تعكس تأثر الكاتب ببعض أساليب الحكاية القصصية العربية التى تتضمن الحِكَم . وهى تعكس جهداً مقدراً فى استلهام التراث النضالى فى اختيار الشخصيات وتوظيفها فى بلورة الحس القومى وانصهار القبائل السودانية مع بعضها البعض فى بوتقة واحدة ومواجهة المستعمر بكل شجاعة وقوة .

٣ - **الطفل ذو الوشاح** : للكاتب والشاعر وأستاذ التمثيل والإخراج والسيمولوجيا بكلية الموسيقا والدراما - **الطيب المهدى محمد الخير** .

ألف المسرحية عام ١٩٨٦م . وهى تحمل عنواناً آخر (الوليد الضيف) وهى باللغة العربية .

وهى مستوحاة من المأثورات الشعبية وبنيت أساساً على أسطورة متواترة فى غرب السودان . وبالرغم من أن الأسطورة المستلهمة ذات مضامين معينة وشكل محدد ، إلا أن الكاتب قد أدخل عليها بعضا من أفكاره فتحولت فكرة موت الطفل كما فى الأسطورة إلى حديث يتحدث به الناس . هذا بالإضافة إلى توظيف الحبوبة رواية الحكايات للأطفال فى سرد الحدث بالطريقة التى عناها الكاتب . وقد قصد بذلك إدخال بعض الممارسات الشعبية فى النص . حيث تبتدئ القصة بألعاب وأغانى معروفة لدى الأطفال وتمتزج فيها العربية الفصحى بالعامية . وتتدرج الألعاب إلى أن تصل نهايتها المعهودة لدى الأطفال . غير أنها تنتهى بسؤال غريب من قائد اللعبة عن رقم سرى . ويجيب عليه الآخرون بذكر أعداد متصاعدة تنتهى برقم معين ويعجزون عن معرفة الرقم السرى . فيصيح أحدهم : «عدد ما ليهو حد» ويصيح القائد : شد واركب . بمعنى : نجحت . وتتحول الخشبة المسرحية . وينتقل المشهد من الكرة الأرضية إلى كوكب آخر حيث لا يوجد رقم ولا عد ولا حساب . وتتطور ألعاب الأطفال من صورة عادية لتصل إلى مجالات من الخيال واسعة بلا حدود . وبدلاً من أن يغرق الطفل فى الماء كما فى الأسطورة فإن الكاتب نقله إلى السماء وسيعود إلى الأرض يوماً ما . حيث يجد الأطفال أنفسهم فى عالم غريب . وتنتهى الحكاية بأغانى يرددونها تتلخص فى الدعوة إلى ترك أحلامهم تنطلق إلى ما لا نهاية والحلم بعالم جديد لا يشبه هذا العالم الذى نعيشه .

٤ - نافخ البوق - للكاتب الطيب المهدى :

تم تأليفها عام ١٩٨٧م باللغة العربية الممزوجة بالعامية السودانية . ترجمت إلى اللغة الفرنسية فى مجموعة ضمن ثلاث مسرحيات ونشرت عام ١٩٩٠م في دار الهارماتان بفرنسا .

قدمت فى عروض بكالوريوس طلاب كلية الموسيقا والدرما عام ٩٩ - ٢٠٠٠م . والمسرحية مستوحاة من التراث العربى من حكايات كليلة ودمنة وألف ليلة وليلة . ومنها استلهام للتراث التاريخى السودانى المتمثل فى انتصارات الثورة المهدية على الاستعمار التركى ١٨٨١م . ويطغى عليها الطابع الواقعى المفعم بالرمزية .

الاسم يرمز إلى هذا النوع من البوق الذى ينفخ عادة لجمع الناس . حيث يتوارس رأى الملك أو الحاكم من الشعب . وهذه الصورة تزخر بها الأساطير العربية القديمة . والتى تختلف من بلد لآخر . جانب آخر وهو أن اللغة تميل إلى السجع والإطناب والطباق وذلك بغرض الإثارة . وهو أسلوب كان متبعًا شائعًا فى تاريخ اللغة العربية . أما الفكرة فهى مستوحاة من طبيعة العلاقة التاريخية القديمة بين الحاكم العربى والإسلامى وعامة الناس . حيث كان الناس لا يصلون إليه إلا عبر رسول .

بالتالى فإن فكرة المسرحية تقوم على السخرية من رسول الحاكم النافخ للبوق بملابسه الكاريكاتورية وتصور الحاكم الذى كان متخفيًا أو متنكرًا وينظر إلى الناس من علٍ .

قدمت هذه المسرحية فى مهرجان بغداد الثانى عام ٨٨ وأخرجها الأستاذ سعد يوسف ، ومثل فيها بجانب الكاتب خيرة رواد الحركة المسرحية فى السودان وهم من خريجى المعهد العالى للموسيقا والمسرح .

٥ - رث الشلك - للدكتور إبراهيم العبادى :

عبارة عن احتفال طقسى كبير بتنصيب الزعيم العشائرى «الرث» لدى الشلك ، وهى إحدى أكبر المجموعات النيلية فى جنوب السودان . وقد استلهمه الكاتب كمظهر درامى فى الموروث الثقافى السودانى فى عمل درامى . وجاء اهتمامه برث الشلك

كجزء من الاهتمام العام بالثقافة الأفريقية فى السودان ؛ وبالتالى فلم تعتمد المسرحية على نص مكتوب إنما على طقوس ، وقصص ، وشعائر دينية وغيرها من الممارسات الشعبية الأخرى . والنص الوحيد فى المسرح هو الحوار المتعلق بالنصائح . وتتركز فكرة المسرحية على إبراز روح الديمقراطية الأفريقية التى تسود القبيلة والتى تشكل جزءاً من الموروثات الثقافية لدى المجتمع الأفريقى .

٦ - نبتة حبيبتى - للشاعر **هاشم صديق** :

مستوحاة من رواية «سالى فوحمر للأستاذ الكاتب جمال محمد أحمد . وهى مستلهمة من التراث التاريخى القديم . وفكرتها مأخوذة من ممارسة شعبية تتعلق بالقتل الطقسى الذى كان سائداً فى مملكة كوش القديمة (٧٢٥ ق.م - ٣٥٠ ق.م) وهذا الطقس له نظائره فى التاريخ المصرى القديم .

وتقوم القصة على أساس أنها أسطورة ذات بعد تاريخى . حيث إنه كان قديماً يُذبَح الملك فى السودان على يد الكاهن الأكبر ومساعديه فى ساحة المعبد ويذبَح أصدقاؤه والمقربون إليه الذين اختارهم يوم تنصيبه ليكونوا رفقاءه فى الرحلة . يتم ذلك القتل عندما تقترب النجوم من القمر على صورة يعرفها الكهنة وحدهم . ويرتبط قتل الملوك باعتقاد الشعوب البدائية فيهم كآلهة ، وبالتالى يجب ألا يموتو موتًا طبيعياً فى نزوح الروح الإلهية . وبذلك يقتل الملك الذى يظهر عليه الوهن والعجز حتى لا يفقد قيمته الأساسية كملك وكإله المتمثلة فى القوة وعدم الضعف .

وتأتى أهمية هذه المسرحية فى تضمينها لاستدعاء التراث النضالى للمجتمع . وذلك بربط الثورة الآتية بماضى بطولات المجتمع . فيستدعى الكاتب شخصيات تاريخية من الماضى كانت لها أدوار مهمة فى تاريخ الثورة المهدية كالإمام محمد أحمد المهدى والثائر ود حبوبة والبطل عثمان دقنة . هذا بالإضافة إلى ارتكاز القصة أساساً على أسطورة النجم القمر التى تعبر عن جانب مهم فى الموروثات الشعبية ذات الطابع الروحى . وقد تحرك الكاتب فى إطار المادة التراثية واستطاع أن يوازن بين المادة التراثية القديمة والمعاصرة عن طريق معالجة عدة مضامين فى إطار المادة التراثية نفسها . وهى عن المسرحيات التى شكلت حضوراً طيباً فى عروض السبعينات .

وقد وظف الكاتب عنوان الصراع الأساسى فى المادة التراثية المتمثل فى ملامسة النجم والقمر ورسم من خلاله عدة خطوط تعكس النواحى الاجتماعية والسياسية والاقتصادية . كما أنه حافظ على كل الشخوص فى المادة التراثية وشحنها بعدة مضامين فنية تشكل العمود الفقرى للمسرحية . لا سيما وأنه قد نظر للمادة التراثية من عدة زوايا وركز على قطب الصراع ، وهم الكهنة الذين يرمزون للدولة . والعامة الذين يمثلون الفصائل الثورية .

٦ - ريش النعام - للدكتور خالد المبارك :

تحدث الكاتب فيها عن تجربته فى مجال استلهام التراث فى المسرح فى مقابلة أجراها معه الطالب «عبد الحميد حسن على» فى شريط رقم (٥) بتاريخ ١٥/١/١٩٨٤م فى مكتبة كلية الموسيقا والدراما ، بقوله : «تجربتى مع التراث كانت تتضمن البحث عن وسيلة للتعبير المسرحى غير الوسائل الأدبية ، ولقد كانت أُولى تجاربى فى التأليف المسرحى باللغة الإنجليزية ، وشعرت بعد ذلك بخطورة التأليف باللغة الإنجليزية لذلك فضلت أن أكتب بلغتى ، ومن هذا المنطلق كان لابد من البحث فى التراث السودانى كمجال بكر وخصب . وفى معاناة هذا البحث بدأت بمسرحية «ريش النعام» وأنا فى انجلترا . وكانت هذه أُولى خطواتى فى البحث عن شكل مسرحى جديد . وعمومًا موقفى من المسرحيات التراثية لا ينفصل عن الموقف العام فى مواجهة الحضارة الأوربية» .

لقد استلهم الكاتب فى هذه المسرحية الموروث الصوفى بالاستفادة من كتاب «الطبقات» . خاصة الجوانب التى تتعلق بتسليك بعض شيوخ الصوفية على يد شيوخ الطريقة القادرية ، بدءًا بقدومهم وهجرتهم من الجزيرة العربية إلى السودان . ويلاحظ تركيزه على الخلفية التاريخية التى دفعت العرب بالهجرة إلى بلاد السودان كأرض بكر. وتخير الفترة التى احتدم فيها الصراع بين المسلمين والفرس وبين العرب والأتراك . واهتم الكاتب بإبراز أهم سمات المجتمع السودانى من خلال زواج الشيخ تاج الدين البهارى المتمثلة فى تلاقح الثقافتين العربية والزنجية .

٨ - أوبريت بذرة الحق :

من تأليف **أحمد إبراهيم عبد العال** الفنان التشكيلي ، عميد كلية الموسيقا الدراما .

قدم أول عرض عام ١٩٩٨م بمسرح قاعة الصداقة بالخرطوم . وقد قام بالإخراج الأستاذ عبد الحكيم الطاهر أستاذ الحركة في التمثيل بقسم الدراما ، والموسيقا التصويرية من تأليف الأستاذ الدرديري حسن الشيخ أستاذ التأليف الموسيقي بقسم الموسيقا . والتمثيل من أداء مجموعة من طلاب قسم الدراما .

العمل مستوحى من روح المقاومة الوطنية المفعمة بالقيم الدينية التي جمعت ما بين الثورة المهدية والتراث الصوفي . ومستلهم من التاريخ النضالي للشعب السوداني ضد الاستعمار .

يعتبر هذا العمل من الأعمال التي تصب في دفع عجلة السلام والتنمية في السودان . حيث إنه يعكس الدمار الذي تحدثه الحرب وآثارها في تفريق الشعوب والقبائل . ويدعو العمل كل فصائل السودان إلى الاتفاق والالتفاف حول السلام ونبذ الأجنبي الذي يعمل جاهداً على استمرار الحرب .

شكل الكتابة في صورة لوحات، تقوم مجموعة من الممثلين بأدائها باستخدام أزياء الطرق الصوفية المختلفة وبإيقاع صوفي حيث تشكل كل مجموعة قبيلة رئيسة في الجهات المختلفة (شرق - غرب - جنوب - شمال - وسط) ويعتبر الإيقاع الصوفي هو الموحد لكل أشكال الطيف السياسي والاجتماعي في السودان . يتخلل ذلك بعض الاستعراضات للتوغل الأجنبي في حرب الجنوب ومحاولته لإزاحة الإعمار والتنمية التي كانت تتم . حيث رمز إليها المؤلف ببذرة يقوم بإيداعها الأرض أحد الأطفال ما إن تنمو إلا ويتآمر عليها من جهات لا تريد لهذا النبت الطيب أن ينبت ليحل الإعمار والسلام محل الحرب والدمار والتخلف .

بعد أن يتم القضاء على الأجنبي الذي حاول اقتلاع تلك البذرة ، حيث تتم محاصرته بمجموعة ترتدي جلباب الدراويش وتقضي عليه ثم تتحرك المجموعة على إيقاع الصوفيين .

تدخل بعد ذلك كل تلك المجموعات على إيقاع نشيد «أنا أم درمان أنا السودان» . وترتدى أيضا الجلباب الصوفى جلباب الدراويش (المرقع) .

تتخلل كل تلك الفقرات أناشيد جهادية مثل «فى حماك ربنا فى سبيل ديننا» . فالأوبريت فى مجمله يتمركز حول الإيقاع الصوفى والحركات الصوفية فى التعبير عن الفكرة الأساسية وهى السلام وإشكالياته .

(ب) كتابات متفرقة وبحوث ورسائل جامعية متخصصة :

هناك كتابات متفرقة حول النشاط المسرحى فى السودان بعضها عبارة عن مقالات صحفية ومناقشات نشرت فى الصحف والمجلات ، وبعضها عبارة عن كتيبات صغيرة ، وبعضها فى شكل بحوث أكاديمية مصاحبة لمناهج كلية الموسيقا والدراما . وأخرى فى صورة رسائل جامعية فى مستوى الماجستير والدكتوراه . وسنستعرض هنا بعض هذه النماذج المختارة التى تناولت ضمن موضوعاتها قضية استلهام الموروثات الشعبية فى النشاط المسرحى فى السودان .

١ - المسرح فى السودان (١٩٠٥ - ١٩١٥م) : لمؤلفه عثمان جعفر النصيرى :

الكتاب عبارة عن قصاصات جمعها من صحيفة السودان التى صدرت فى ١٩٠٣/٩/٢٨م واستمرت فى الصدور أسبوعيًا حتى عام ١٩٢٥م . وقد استعرض الكاتب عبر هذه القصاصات تطور الحركة المسرحية فى السودان بدءًا بأول إشارة مسرحية قدمت بمدرسة رفاعة للبنات عام ١٩٠٢م ، ورواية مثلتها طالبات مدرسة بنات الرسالة الكاثولوكية بأم درمان عام ١٩٠٥م مرورًا بمسارح الجاليات الأجنبية فى مختلف مدن السودان وانتهاء برصده للنشاط التمثيلى للنادى المصرى بالخرطوم الذى ظل يقدم المسرحيات العربية حتى عام ١٩٢٤م .

وقد أشار المؤلف إلى بعض الاستنتاجات المهمة التى لخصها فى قوله : «إن المسرح الأرسطى بمعماره الإيطالى ونصه المكتوب ومؤثراته ظل نشاطًا هامشيًا فى بلادنا لا يبلغ مستوى الظاهرة . يدلل على ذلك ارتباط المسرح طوال المرحلة موضع

الدراسة بالعناصر الوافدة : شوام، مصريين ومؤسسات كنسية ... وندرة اعتماده على مكونات سودانية أصلية ... حتى فى الغالب من ناحية الجمهور . ويواصل حديثه قائلاً : «نجد أن المسرح فى بلادنا طوال الفترة موضع الدراسة - وهذه صفة لازمته طويلاً - ظل فاقداً لقيمته المستقلة . ففى أحسن الأحوال لا ينفصل المسرح عن النشاط الخيرى بذاته» وأكثر الاستنتاجات أهمية لدى الكاتب تتضح من حديث عنها فى قوله : «إن المسرح فى السودان يحتاج أن يكون سودانيًا ويبدو أنه ليس من سبيل إلى ذلك دون أن يرتبط المسرح بأصول الدراما الشعبية فى بلادنا . ولا خطر فى ذلك على إنسانية المسرح ولا على المعاصرة ...» .

وحيال ذلك يدعو المؤلف إلى أهمية الاعتماد على الدراما الشعبية للخروج منها بتكنيك أصيل للمسرح يتسم بالبساطة والصفاء والمواصلة والجمهور . أى أن تكون الدراما الشعبية متمثلة فى إجماع الممارسات الشعبية من طقوس ميلاد وترشيد وتدشين وتتويج وألعاب ورقصات وبانتومايم وحلقات برامكة أو ذكر أو مديح وغيرها هى المنبع . ويعتبر هذه القصاصات شهادة على غياب المسرح الأرسطى فى بلادنا . ومن رأيه أن المسرح الأرسطى غريب على شرقنا العربى كله وكذلك على أفريقيا . إذ أن الشرق لم يعرفه إلا بعد الحملة الفرنسية . وانتقل منه وادخل إلى السودان عن طريق الجاليات الأجنبية .

٢ - حرف ونقطة : للمؤلف خالد المبارك :

يتكون الكتاب من مجموعة مقالات نقدية نشرت فى بعض الصحف والمجلات حول بعض الأعمال المسرحية . وبهذا فإنه يفيد القارئ كثيراً فى فهم تطور تجارب التأليف والتمثيل والإخراج المسرحى فى السودان . مضافًا إليه بعض الجوانب التى تتعلق بالدراما التلفازية والسينمائية والإذاعية . وقد تطرق الكاتب لكل عمل على حده فى إطار التأثيرات المتبادلة بين تلك المجالات ، كما أوضح التحويلات التى تطرأ على العمل الواحد عندما يتعرض للانتقال من مجال لآخر ، أو عندما يتكرر عرضه فى المجال الواحد عدة مرات . كما استعرض المؤلف الظروف الثقافية والاجتماعية والسياسية المحيطة بالعمل الدرامى فى لحظة ظهوره والمنافسات التى دارت حوله بالنظر

إلى موضوعه . وقد أفاد الكاتب كثيراً في رصد النتائج التى حققتها بعض العروض فى ظل الظروف والملابسات التى صحبت الحركة المسرحية فى السودان منذ نشأتها إلى أن بلغت أوج مجدها فى الثـلاثينيات مستفيدة فى ذلك من النهضة المسرحية التى انتظمت البلدان الأخرى .

وحول منشأ الظاهرة المسرحية فى السودان يقول الكاتب : «لم يكن هناك أساس للمسرح من داخل التكوين السودانى . وكان لابد أن يستورد هذا الفن ... وكما هو المتوقع فإن القبس الأول جاء من نافذتنا الشمالية على الحضارة ... من مصر .. إذ أن أول عرض مسرحى فى تاريخ السودان كانت المسرحية هى نكتوت التى ألفها المأمور المصرى عبد القادر مختار ....» وفى حديثه عن المسرح بمفهومه الأوربى أو الأرسطوطاليسى يؤكد الكاتب على أن صلة السودان التاريخية بمصر كانت هى المدخل الذى ساعد على غرس المسرح فى السودان . هذا إذا تغاضينا عن مسرح الشعائر والرقصات القبلية الشعبية . ويعلل ذلك بقوله : «فأول عرض قدمه سودانيون كان بإشراف وتوجيه من المعلمين المصريين ، ونظم فى مدرسة الخرطوم عام ١٨٨٠م العام السابع لاندلاع الثورة المهدية والاستقلال» .

٣ - **الدراما العربية ومقدمة نقدية** : للمؤلف خالد المبارك : وهو كتاب باللغة الإنجليزية :

تناول الكاتب الدراما فى السودان فى الباب الرابع - مستهلاً حديثه بالإشارة إلى الملاحظة التى أبداها بروفسير د. أقيب حول إهمال الدراسات المستشرقة للمسرح العربى. حيث يضيف إليها قوله : «إن المسرح السودانى هو الأكثر إهمالاً من غيره فى مجال الدراما» . وتحت عنوان **الدراما فى السودان** فضل الكاتب معالجة هذه القضية من خلال تحليله لبعض النماذج من النشاطات الدرامية ذات الطابع الشعبى والممارسة فى الحياة السودانية ، مثل الطقوس الدينية لدى الشلك ، والزار ، والطقوس الإسلامية الصوفية وطقوس البلاط الملكى فى دارفور ودور وشخصية المهرج (الموقاى) . هذا بالإضافة إلى تناوله للنشاطات المسرحية فى بورتسودان ، وعلاقة المسرح بالحركة الوطنية فى الفترة ما بين ١٩٢١م إلى ١٩٣٤م . كما تناول أيضًا مسرح معهد «بخت الرضا» لتدريب المعلمين الذى أنشئ عام ١٩٣٤م .

عليه فإن حديث الكاتب فى هذا الباب يسلط الضوء على الفترة التاريخية الممتدة من القرن السابع عشر ق.م وحتى الفترة التى سبقت انفجار الثورة المهدية . وفيما يتعلق بالطقوس الدينية ، فقد تناولها الكاتب منذ التاريخ القديم فى فترة ملوك النوبة منذ عام ٦٦٢ ق.م وهى فترة توت غنج آمون ابن أخت ترهاقا . ومن خلال دراسته لعدة نماذج من التتويج والتنصيب لعدة ملوك توصل إلى أنها تحتوى على ممارسات درامية ذات طابع مسرحى .

ويعتبر الكاتب عام ١٨٨٠م بداية تاريخ الدراما الحديثة . حيث قد تقدم تلميذان من تلاميذ مدرسة الخرطوم بنص من مقامات الحريرى فى عمل درامى للامتحان باللغة العربية تحت إشراف الأستاذ محمد الخديوى المصرى ناظر المدرسة . وقد كانت المقامات يستفاد منها فى تدريس اللغة العربية . إلا أن هذه التجربة أجهضت باندلاع الثورة المهدية عام ١٨٨١م حيث تم نقل عديد من الأساتذة ومن بينهم مدير المدرسة المحب للدراما .

٤ - حقائق ومعلومات عن المسرح السودانى : للكاتب عبد الفتاح محمد عبد الفتاح :

كما جاء فى مقدمة الكتاب أنه «عبارة عن نبذة تعريفية عن الحركة المسرحية فى السودان» . وقد هدف الكاتب إلى خلق مناخ للحوار إثارة ساحات النقاش من أجل صياغة مسرح عربى راسخ التقاليد متمكن الأساليب حديث الأدوات . والكتاب أعد بغرض المشاركة فى مهرجان بغداد للمسرح العربى .

ومن رأى الكاتب «أن إطلاق عبارة مسرح سودانى على كل أشكال النشاط المسرحى فى السودان من الناحية التاريخية يحتاج إلى كثير من الحذر . ذلك لأن الأشكال التى سبقت انتظام عروض المسرح القومى بأمدرمان منذ عام ١٩٦٧م وحتى اليوم تعد مؤشرات لبوادر حركة مسرحية» .

كما تطرق الكاتب لجميع الإشارات للعرض المسرحى فى تسلسل تاريخى بدءًا من العرض الذى قدمته مدرسة رفاعة للبنات عام ١٩٠٣م، والذى تلاه عرض مدرسة البنات

للإرسالية الكاثولوكية بأم درمان ، مروراً بعروض مسرح الجاليات وعروض نادى الخريجين وفرق التمثيل المستقلة بأندية الشباب الرياضية الثقافية الاجتماعية ، ووصولاً إلى انطلاق مواسم العروض المسرحية فى عام ١٩٦٧م بعد بنــاء المسرح القــومى بأم درومان عام ١٩٥٩م . وقد أشار إلى أن فرق التمثيل المستقلة وفى مقدمتها فرقة السودان للتمثيل والموسيقا قد لعبت دوراً كبيراً فى توضيح أبعاد رسالة المسرح ودوره فى التوظيف الاجتماعى وتأصيل التراث . بل إنها قد أسهمت بفعالية فى إبراز وسائل تقنية الدراما فى أساليب مخاطبة الجماهير . وحققت ذلك بالنص النثرى أو بالشعر القومى الدارجى كما فى مسرحية «صدر العصر» التى قدمت عام ١٩٣٦م من تأليف الشاعر سيد عبد العزيز وإخراج عبيد عبد الرحمن . واستمر تقديم المسرحيات الشعرية إلى أن برز الراحل الأستاذ خالد عبد الرحمن أبو الروس فى كثير من مسرحياته مثل «خراب سوبا» و «إبليس» .

كما أشار الكاتب إلى تكوين وزارة الثقافة والإعلام لإدارة الفنون المسرحية والاستعراضية عام ١٩٧٣م والتى يأتى فى مقدمة أهدافها النهوض بالعمل المسرحى فى السودان والسعى لترقيته وتطوير تقنيته وتنظيمه وتقويمه وتعهده بالرعاية سواء على المستوى العام أو الخاص . كذلك ربط المواطن بالتراث القومى وبعث الأحداث التاريخية وما يفرزه الواقع من ظواهر وإبرازها بصورة مسرحية مؤثرة هذا بالإضافة إلى ربط المسرح السودانى بالمؤسسات العربية والأفريقية والعالمية من خلال مشاركته فى المهرجانات والدورات التدريبية وكل منابر الحوار من أجل صياغة فكر مسرحى إنسانى فى المقام الأول وصياغة مسرح عربى وأفريقى على وجه الخصوص .

ومن ثم إرساء القواعد والتقاليد السليمة وتوثيق الصلة بين المضطلعين بشئون المسرح فى جميع المؤسسات .

كما تناول الكتاب الهيكل الوظيفى للهيئة والأقسام التى تتبع لها . وأورد قائمة بالمسارح والمواسم المسرحية التى قدمت مصحوبة بالأعمال التى قدمت فيها فى الفترة من ١٩٦٧ إلى ١٩٨٩م موضحاً اسم المسرحية ومؤلفها ومخرجها .

٥ - الدراما للهواة - للمؤلف محمد رضا حسين :

وهو عبارة عن كورس تدريبي وعملي لهواة التمثيل . وقد احتوى الكتاب على تقديم معلومات عامة عن فن التمثيل كأحد الفنون الجميلة التى عشقها الإنسان على مر العصور والأزمان وواكب فى نموه تطور الحضارات وعبر عنها حيث نشأت مع ذلك مدارس واتجاهات مختلفة ومتعددة .

كما تحدث أيضًا عن أساسيات فن التمثيل والتى يجب على الممثل أن يتمتع بها كالموهبة وأدوات التعبير والإحساس والتمثيل والفهم والهيمنة وقوة التركيز لأشكال حركة الجسم والسيطرة على الشعور . وطاف سريعًا حول التمثيل عند الإغريق باعتبارهم أول من اهتم به على نهج دراسى وعلمى .

وتطرق بالشرح لمعنى الكوميديا والتراجيديا وأهم الأشخاص الذين ارتبط كل شكل بأسمائهم . واهتم كثيراً بوصف المسرح اليونانى القديم شكلاً ومضمونًا . هذا بالإضافة إلى تقديم معلومات عامة عن المسرح ومكوناته وآدابه وكيفية خلق البيئة المسرحية . واقترح ورشة لعمل تمارين خيال وتخيل بصورة إعدادية وتدريبية للممثل .

٦ - الحركة المسرحية فى السودان (١٩٧٦ - ١٩٨٧م) :

للمؤلفين : عثمان على الفكى وسعد يوسف عبيد :

اهتم الكتاب بتقديم خلفية تاريخية عن تطور حركة النشاط المسرحى فى السودان فى الفترة الممتدة من ١٩٠٣ وحتى عام ١٩٨٧م . وقد قدم تحليلاً مستفيضًا لبعض المسرحيات التى عرضت فى هذه الفترة المميزة من ٦٧ - وحتى ١٩٧٨م . وهى الفترة التى انتظمت فيها عروض المسرح القومى بأمدرمان وبعض مدن السودان الأخرى .

وقد اتخذ التحليل الطابع النقدى المقرون بالوصف للأفكار الرئيسة والتى تشمل موضوعات تلك المسرحيات . وذلك من خلال إبراز الأدوار التى تلعبها الشخصيات وأبعاد الصراع الذى تتبلور من خلاله تلك الأفكار لتتحول إلى مواقف وقيم ومنطلقات ورؤى فكرية حول القضايا التى تتصل بحياة المجتمع آنذاك وتثير فكر المثقفين والمتعلمين بصفة خاصة .

وقد نوه الكاتبان فى مقدمة الكتاب إلى أهمية توخى الحذر وتعميق الرؤية فى التعامل مع مصطلح مسرح سودانى حيث إن محاولات البحث عن تأصيل المسرح السودانى لا تختلف عن المحاولات التى بذلت لتأصيل المسرح العربى . ويقرران أن المسرح وافد جديد على الوجدان السودانى كما هو وافد جديد على الوجدان العربى . حيث إن ما سبق ذلك ليس سوى ملامح درامية لا تتعدى الشكل الظاهرى للدراما ولم تتطور لتكتمل فى صورة مسرح بالمعنى المتعارف عليه من وجهة نظر علمية .

هذا بالإضافة إلى أن الوافد الجديد تعهَّده الوجدان العربى أولاً ، ثم انتقل إلى السودان لاحقًا . فأصبح فنا ذا أصول وتقاليد ، الأمر الذى يجعل إطلاق عبارة مسرح سودانى على النشاط المسرحى فى السودان من الناحية التاريخية يحتاج إلى كثير من الروية والحذر . وقد أشارا إلى الإشارات التى سبقت العروض المسرحية فى المسرح القومى عام ١٩٦٧م . وقد ألحق الكاتبان بالكتاب قوائم مفصلة للعروض المسرحية التى انتظمت فى المسرح القومى فى الفترة التى تناولها الكتاب .

٧ - مشكلات الإخراج الدرامى التلفزيونى فى السودان :

كتاب تحت الطبع للأستاذ **سعد يوسف عبيد** أستاذ علوم الدراما بكلية الموسيقا والدراما .

تطورت فكرة الكتاب من دراستين . الأولى عبارة عن بحث بدأ فى شكل دراسة نشرت فى مجلة «فنون» المصرية عام ٨٤/٨٣ تحت عنوان (مسرح السودان) . وتحدث فيها الكاتب عن الممارسات الشعبية السودانية ذات الصيغة الدرامية كالذِّكر والزار ورقصة العروس ورث الشلك . وهى عبارة عن بحث عن العناصر الدرامية فى ممارساتنا الشعبية باعتبار أن الممارسات الدرامية تحتوى على عناصر الدراما والمسرح . غير أنها لم تتطور لخلق شكل مسرحى خاص بالسودان .

أما الدراسة الثانية فقد تناول فيها الكاتب بالتحليل المسرح الموجود حاليًا واصفًا إياه بأنه ليس بمسرح سودانى وإنما هو مسرح فى السودان ، وذلك لعدم اعتماده على الممارسات الشعبية السودانية . أى أنه لم ينبع من صلبها وإنما جاء منقولاً من الغرب عن طريق المصريين والشوام .

كما أوضح الكاتب أن العناصر الدرامية والمسرحية تزخر بها عديد من الممارسات الشعبية السودانية . هذا بالإضافة إلى وجود عديد من العناصر المشتركة بينها يمكن استخلاصها لتشكيل المسرح الذى يمكن أن يسمى حقيقة مسرحًا سودانيًا . لا سيما أنه وبالنظر إلى عادات القومية السودانية التى تختلف عن عادات القومية التى أنتجت مسرح البروسينيام . وبما أن العادات السودانية هى المشتركة فى الممارسات السودانية التى تتخذ الشكل الدائرى فى العزاء سواء فى الذكر أو الزار أو الرقصات الشعبية أو فى أية ممارسات شعبية ذات طابع استعراضى دائرى حيث يحيط الجمهور بالمؤدين من كل جهة ، وعليه فإنها ناحية معمارية تطرح شكلاً يجب أن يختلف عن المعمارية المسرحية الموجودة حاليًا . جانب آخر من أوجه الاختلاف وهو أن المشاهدين فى الأداء الشعبى السودانى لا يشبهون مشاهدى المسرح الغربى حيث إنهم يشاركون في العرض نفسه . ويضيف أيضًا نقطة أخرى وهى أن فنون الغناء والرقص الشعبيين يمثلان عنصراً مشتركًا من وجهة نظر درامية . وذلك بدليل أن أية ممارسة شعبية تشتمل على الغناء والرقص ، بما فى ذلك الموت حيث نجد المناحة ملحنة ويتم الرقص على إيقاعاتها .

وقد أثار الكاتب نقطة هامة تتعلق بالإشكالات التى يواجهها الناس فى معالجتهم لموضوعاتهم المسرحية عبر المسرح الغربى . إذ أنهم يحاولون فرض حاجتهم عليه بينما هو لا يستوعبها . مثال لذلك وجود المتفرج الذى يعلق على العرض وبالتالى لابد له من أن يشارك فى العرض بالتعليق ، ومن ثم يفرض حاجته على المخرج . وحتى إذا تم أخذ الممارسة الشعبية وإقحامها فى شكل المسرح الغربى فإن إضافتها لا تتجاوز المضمون بالصورة التى نشاهدها فى فرقة الفنون الشعبية ذات الشكل الدائرى فى الأصل .

٨ - الظواهر المسرحية فى السودان (١٨٧٥ - ١٩٠٠م) :

بحث مقدم لنيل دبلوم المعهد العالى للموسيقا والمسرح عام ١٩٨٤/٨٣م إعداد الطالب مجذوب عيدروس :

البحث عبارة عن محاولة فى سبيل تقصى جذور الظاهرة المسرحية فى السودان. وذلك من خلال تلمس أصالة العرض المسرحى فى الحياة السودانية فى أشكال بعينها فى الفترة التاريخية الممتدة من نهاية العهد التركى وفترة الثورة المهدية . وهى أهم

الفترات فى تاريخ السودان . يقول الباحث : «رغم صعوبة البحث والمراجع فى هذه الفترة فقد حاولت جهدى أن أقبل على العمل فيه ، ليقينى أننا بدون أن نكتشف نواتنا، ونعيد فهم تراثنا بصورة إيجابية لن نستطيع أن نخطو إلى الأمام» .

وقد تحدث الباحث فى الجزء الأول من بحثه عن نشأة الظاهرة المسرحية لدى كل الأمم ، وتناول فيها ارتباط الدراما بالطقوس والشعائر والدين والسحر . وأشار إلى أهم مقوماتها موضحًا أسباب تأخرها لدى بعض الأمم . وفى ذات السياق تحدث عن الظاهرة المسرحية فى السودان فى الممالك النوبية القديمة والمسيحية والإسلامية ، وانتقى خمسًا من الظواهر المسرحية التى لم يتوقف عندها الباحثون من قبل كالمناحة والاستجارة والعرضة فى المهدية والتاتو فى المعارك والمناظرة بين المبشر المسيحى وأحد شيوخ الصوفية ، وأخيرًا طقوس الزفاف . وذلك فى محاولة منه لإعادة الظاهرة إلى جذورها وتبيان مدى مطابقتها لخصائص الظاهرة المسرحية وإمكاناتها الدرامية ، وإمكانية مسرحتها ، وتعيق البحث حولها ، وإخضاعها لاكتشاف أوسع .

وكذلك أشار الباحث إلى الإرشادات التى تتعلق باستخدام المصطلح ، ودعا إلى مواصلة الجهود المبذولة لإيجاد مصطلحات عربية دقيقة تماثل ما نجده فى اللغات الأوربية . من ذلك مصطلح دراما المأثورات الشعبية ، أو دراما الناس أو الدراما الطقوسية . وذلك نظرًا لتبادين المفاهيم التى تدور حوله . ومن رأيه أن مصطلح الظاهرة المسرحية هو الأقرب للتدليل على المظاهر الدرامية التى تتم فيها حياة شعبنا والتى تدور فى الساحات والشوارع والمعابد .

٩ - نشأة المسرح فى السودان (١٩٠٣ - ١٩١٥م) :

بحث قدم لنيل دبلوم المعهد العالى للموسيقا والمسرح ، للطالبة آمال الفاضل . اهتم البحث بإظهار الأشكال الدرامية الشعبية التى عرف عن طريقها الإنسان السودانى المسرح . واستعرضت الباحثة الإشارات المسرحية التى قام عليها النشاط المسرحى فى السودان بصورة مطردة . أشبه بالسرد التاريخى . وقد أوردت من المعلومات ما يؤكد على ارتباط النشاط المسرحى فى السودان فى نشأته بالجاليات الأجنبية . وأن أول من أدخل الفن المسرحى فى البلاد العربية هو مارون النقاش

اللبنانى الذى ولد ببغداد عام ١٨٠٧م وتوفى عام ١٨٥٥م . وأنه قد اقتبس الفن المسرحى من إيطاليا التى سافر إليها عام ١٨٤٦م . وأول مسرحية قدمها هى رواية «البخيل» لموليير عام ١٨٤٧م .

وأوصت أيضًا أن المد المسرحى انتقل من سوريا إلى مصر التى هاجر إليها كثير من المسرحيين الرواد السوريين ، ومن بينهم سليم النقاش الذى هاجر مع فرقته وبتشجيع من الخديو إسماعيل باشا عام ١٨٧٦م ، وكذلك أحمد أبو خليل القبانى الذى جاء إلى مصر وارتقى بلغة المسرح واتجه إلى عرض المسرحيات التاريخية التى تحكى التاريخ العربى الإسلامى . ومن ثم انتقل هذا النشاط المسرحى إلى السودان عبر السوريين والمصريين .

١٠ - تجربة استلهام التراث السودانى فى المسرح السودانى :

بحث تخرج لنيل دبلوم المعهد العالى للمعهد العالى للموسيقى المسرح عام ١٩٨٤م قدمه الطالب عبد الحميد حسن محمد علي . وقد تحدث فيه عن ماهية التراث مستعرضًا المواقف المتعددة منه كقصة فكرية فى الأساس . وقد أكد على إرجاع أصول المسرح العالمى للميثولوجيا الإغريقية . وتطرق إلى التجارب العربية والإفريقية بجانب الأوربية ، فى محاولة استلهام التراث فى المسرح . كما تطرق بالتحليل إلى تشخيص المظاهر الدرامية فى الموروث الثقافى الشعبى فى السودان . وقدم سردًا محكمًا لتطور النشاط المسرحى فى السودان . وقام بتحليل نقدى لبعض الأعمال المسرحية التى عرضت فى فترات تاريخية مختلفة وناقش الموضوعات التى تطرقت إليها فى إطار التراث موضحًا الوجهة التى اختارها كتاب المسرح فى معالجتهم لقضية استلهام التراث .

١١ - الأجناس الفلكلورية فى المسرح السودانى :

رسالة دكتوارة قدمت فى جامعة أفريقيا العالمية - إعداد الطالب عثمان جمال الدين عثمان أستاذ علوم الدراما بكلية الموسيقا والدراما بجامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا .

يرجع الباحث منشأ الظاهرة المسرحية إلى التراث الذى مازال مصدر إلهام للمخيلة البشرية وسبباً مهماً فى تطور الخطاب المسرحى . وذلك كما جاء فى مقدمته : «ظلت مفردات التراث الإنسانى فى أقسامه المختلفة مصدر إلهام لكثير من الكتاب المسرحيين فى العالم منذ النشأة الأولى للمسرحية وحتى الآن والمعاصر ، ينهلون منه ومضيفين إليه فى ذات الوقت رؤى وأبعاداً جديدة معاصرة تؤكد خصوصيته وأهمية هذا التراث فى المخيلة البشرية» . وقد أرجع أسباب تطور الخطاب المسرحى وتجدده وإعادة صياغته فى السودان والوطن العربى إلى التراث التاريخى والأسطورى والعقيدى والقصصى والشعبى . وذلك فى قوله : «الوطن العربى والسودان خاصة كان التراث التاريخى والأسطورى والعقيدى والقصصى الشعبى من الأسباب المهمة فى تطور الخاطب المسرحى فى اتجاه إعادة قراءة هذا التراث من منظور يكشف ثراءه وحيويته، وفى منحنى آخر كان النهل من هذا التراث وإعادة صياغته فى قوالب درامية ومسرحية قد كشف عن نسيج من العلاقات المتبادلة بين الجمهور وهذا التراث باعتبار أن الجمهور غير منفصل أصلاً عن تراكمات هذا التراث المتحول من جيل إلى جيل» .

ولتعليل هذه الرؤية الشاملة لأهمية التراث فى الحياة الإبداعية والفكرية تناول الباحث فى أطروحته المسرحيات السودانية التى اقتبست أو استلهم مؤلفوها موضوعاتهم من عناصر الأسطورة أو التاريخ أو القيم الاجتماعية أو الحكايا الشعبية السودانية مستصحباً دراسة هذه الأجناس وكيفية معالجتها فى النص المسرحى من حيث الإطار والمعالجة الفنية .

ويرى الباحث أن المسرح كنوع من النشاط الفنى الاجتماعى بمعماريته وفنيته طارئ على الحياة العربية والسودانية باعتبار أن تاريخ المسرح هو تاريخ التأليف المسرحى . وقد أكد ذلك فى قوله : «فالعرب لم تعرفه إلا منذ قرن ونصف القرن ولم تكن هذه المعرفة إلا عن طريق الاقتباس من الحياة الأوربية التى استقر فيها المسرح بأدوات وعلاقات الإنتاج السائدة فيه منذ الحضارة الإغريقية واليونانية ، حيث شكل هذا النمط ملامح المسرح العالمى» .

هذا وقد اهتم الباحث بدراسة النصوص المسرحية التى اتكأت على بعض الأجناس الفلكورية كالحكايات الشعبية والتاريخ والأسطورة والمعتقدات والتى عرضت

فى مواسم المسرح القومى المنتظمة منذ ١٩٦٧م واهتم بدراستها وكيفية معالجتها فى النص المسرحى . وتتبع أثر ذلك فى الرؤية المسرحية المعاصرة للمسرح فى السودان مستهدفاً بذلك تحديد الحقائق الفنية لمعالجة الكاتب لموضوع مسرحيته بالمفارقة والمقارنة .

وفى إطار تقييمه للنشاط الدرامى الذى يمارس فى السودان ، أوضح أنه ينقسم إلى نوعين ، خاص وعام . فأما الخاص فهو الذى يعبر عن البعد الجماهيرى الشعبى . وهو الأساس الحقيقى الذى يجب أن يقوم عليه المسرح فى السودان .

وأما العام فهو ذلك النشاط الظاهر والذى يحظى بالتدوين والتاريخ والإعلان . وقد عبر عن ذلك فى قوله : «فعهدنا بالفنون عامة وبالمسرح – خاصة – فى بلادنا أنه ينهض على مستويين متناقضين عام وخاص ، فعالم هو الظاهر المعلن صاحب الخطوة فى التدوين والتاريخ والإعلان ، فهو النشاط الدرامى الذى يقوم فى أماكن اجتماعية معلومة والخاصة هو الذى تبقى فى ظلال الشفاهية بعيداً عن الأضواء وهو الفن الجماهيرى الشعبى الذى يمارسه على كافة سحنهم ومواقعهم على الخريطة الاجتماعية عبر مظاهر متعددة وطيلة فترة دورة الحياة وأحداثها الهامة والتى تحمل لدينا دلالات عظيمة إذا إنها الأساس الحقيقى الذى يجب أن يقوم عليه مسرحنا ، وهو أساس فنى يحمل فى أعماقه صدق وضرورة العمل الفنى بعيداً عن زيف ومظاهر الحشو بسيمات هذه الظواهر ضمن أعمال تجتهد لكى تحقق شروط الفوز ببعض علاقات الإنتاج السائدة فى المسرح الغربى دون ابتداع لطرائق جديدة فى الخلق والابتكار أو النظر إلى التاريخ ، والتقاليد والتراث فى عمومه بقية استقراء مسرح خاص موضوعاً وشكلاً خارجياً ومستمداً منه ...» .

كما يرجع البحث عن الظواهر المسرحية فى السودان إلى الممالك النوبية القديمة مع الأخذ فى الاعتبار العلائق الحضارية التى ربطت تلك الممالك بمصر وبلاد الرافدين . إذ أن الديانة المصرية القديمة هى التى خلقت الدراما المصرية ، وبالمثل فإن الديانات السودانية القديمة لها دور كذلك فى نشأة الدراما السودانية والتى تتجلى فى مظاهرها الشعائرية والطقسية المرتبطة بالمعابد . وهى تقترب من الظاهرة المسرحية التى تظهر أيضاً فى ممالك الفور وفى طقوس أقطاب الصوفية فى استقطابهم للمريدين .

كذلك استعرض الباحث بأسلوب يغلب عليه التحليل والمقارنة بين الكتابات للكتابات النقدية التى تناولت الأعمال المسرحية التى استهلمت المأثورات الشعبية فى خلق معانيها الأدبية ، وبين تلك التى درست القيم الأوربية فى المأثورات الشعبية وخصائصها الأدبية . وتطرق إلى آراء الفلولكلور حول مكونات المأثورات الشعبية .

١٢ - أزياء قبائل البجا :

رسالة ماجستير أعدتها الطالبة زينب عبد الله محمد صالح أستاذة الأزياء بكلية الموسيقا والدراما . قدمت الرسالة فى كلية الفنون الجميلة والتطبيقية عام ٢٠٠٠م .

تناولت الباحثة أزياء البجا فى شرق السودان كأنموذج للزى السودانى باعتباره عنصراً مهمًا من عناصر الثقافة المحلية . وقد ركزت فى تناولها للزى على مكوناته الأساسية من حيث الشكل والخامة واللون والتفصيل وملحقاتها من الإكسسوارات وغيرها . واهتمت بدراسة أثر الثقافات العربية والآسيوية الوافدة إلى المنطقة على الزى من وجهة نظر ثقافية واجتماعية واقتصادية ودينية . هذا بالإضافة إلى تتبع أثر الظروف البيئية على النواحى الجمالية للأزياء عند تلك القبائل .

وقد اهتمت الدراسة بتقديم خلفية تاريخية لقبائل البجة تعرضت من خلال لأصولهم ومناقبهم وعلاقاتهم مع المجموعات المجاورة لهم ، والعوامل البيئية المؤثرة فى حياتهم الاقتصادية وسلوكهم الاجتماعى ومساكنهم وعاداتهم الغذائية .

كما تطرقت الدراسة أيضاً للمفهوم النظرى للزى من حيث التعريف والاستخدامات المختلفة ، والمراحل التاريخية لتطوره وتصنيفه من ناحية النوع والعمر هذا بالإضافة إلى توضيح العلاقة بين الزى والميكياج بالنسبة للجنسين .

حقيقة لقد أفاد هذا البحث كثيراً باعتباره يمثل بداية موفقة لتقديم دراسات جادة عن الأزياء فى السودان . والتى تكاد تخلو منها المكتبة السودانية تمامًا . كما أنه يعد دراسة توثيقية علمية منهجية للأزياء عند البجة يمكن الرجوع إليها والاستفادة منها فى الفرق الغنائية الشعبية والمسرحيين ، خاصة فى العروض المحلية والعالمية التى تسعى

لعكس تراث البجا وحتى لا يكون تراثنا الشعبى عرضة للتشويه ، وحماية من التغول والتعامل غير المؤسس الذى نلحظه ونشاهده من حين لآخر خاصة فى الأعمال المسرحية مثل مسرحية «مصرع تاجوج» التى استلهمت من تراث البطولة الشعبية لقبيلة الهدندوة كبرى مجموعات البجا فى شرق السودان .

١٣ - أثر الثقافة العربية والإسلامية على الأدب والمسرح الأفريقى :

أطروحة لرسالة دكتوراه مقدمة من حاج أبا آدم الحاج أستاذ التمثيل والمسرح الأفريقى ورئيس قسم الدراما بكلية الموسيقا والدراما . وأعدها عام ١٩٩٨م وهى عبارة عن دراسات مقارنة للمردود الثقافى الأفريقى المتأثر بالثقافة العربية والإسلامية . عليه يقوم الباحث بدراسة أسباب الالتقاء ما بين الثقافتين الأفريقية والعربية الإسلامية ، وعكس مظاهره ونتائجه ومردوده على الثقافة الأفريقية ذات الخصائص الذاتية المرتبطة بالتقاليد والإرث الثقافى الأفريقى .

ويرى الباحث أن الأدب الأفريقى بصورة عامة والدراما الأفريقية بصفة خاصة تستمد إشاراتها ورموزها من الإرث الثقافى الأفريقى المتأثر بالثقافة الإسلامية . وذلك فى قوله : «فإن مشكلة تقديم فن جديد ورؤية إخراجية مؤثرة تجعل الصلة والعلاقة بين الثقافتين قوية لأن الهدف الأساسى فى العرض المسرحى هو إحداث تأثير عميق لدى المشاهد خلال توظيف تلك المظاهر الدرامية فى الممارسات الاحتفالية الطقسية الثقافية الإسلامية وإيجاد لغة عرض مسرحى أفريقى إسلامى متميز تقدم للمجتمع العربى والعالمى حقيقة العلاقات الوثيقة بين الثقافة الإسلامية والأفريقية» .

ومن رأى الباحث أن الطقوس الأفريقية مضافًا إليها الطقوس الدينية التى أفرزتها الثقافة الإسلامية من أذكار واحتفالات دينية يمكن أن تشكل بنية درامية وأداة إخراجية يمكن توظيفها للخروج بمسرح أفريقى معاصر ومتميز عن نظيره الأوربى . وفى هذا الإطار يقوم الباحث بدراسة وتحليل نشأة وتأصيل الثقافة العربية والإسلامية، وتتبع أثر انتشار الإسلام واللغة العربية لغة القرآن الكريم على الثقافة المحلية للشعوب الأفريقية وذلك على المستوى الاقتصادى والاجتماعى والسياسى

والثقافي . يضاف إلى ذلك دراسة المشاكل التى جابهت انتشار الثقافة العربية والإسلامية فى أفريقيا . وذلك بالنظر إلى ظاهرة الالتقاء الثقافى التى تواجهها الحضارات الإنسانية عموماً حينما تلتقى وتتمازج وتتبادل التأثيرات .

١٤ - الدراما من أجل ثقافة السلام :

رسالة دكتوراه من إعداد أبى القاسم قور أستاذ النقد والدراسات المسرحية بكلية الموسيقا والدرما . قدمت الرسالة فى كلية الآداب قسم الفلسفة بجامعة الخرطوم عام ٢٠٠٠م .

وهى عبارة عن دراسة فى الأصول الفلسفية للمسرح التنموى مع تطبيقات على قبيلتى المسيرية الحمر والدينكا نقوك بالسودان . تقع هذه الدراسة فى إطار علم الفلوكلور التطبيقى . حيث إن فكرتها الأساسية تقوم على توظيف الموروث الثقافى فى قضايا التعايش السلمى بين المجموعات المتحاربة عبر الدراما . عليه فإن الرسالة تبحث فى الأصول الفلسفية والثقافية للمسرح التنموى بغية توظيفه فى نشر ثقافة السلام فى شكلها الحديث لدى المنظمات الدولية للتربية والعلوم والثقافة .

تهدف الدراسة إلى تصميم نماذج درامية شعبية متخذة عناصرها من قيم وأخلاق المجموعتين المتحاربتين والمتجاورتين وتطويرها بوساطة المسرح التنموى . لا سيما وأن الباحث ينظر إلى المسرح بوصفه تصميماً فلسفياً ينطوى على إمكانيات جمالية فلسفية وتداخل ثقافى يساعد فى التحول السسيولوجى الثقافى وتجذير ثقافة السلام وسط المجموعات التقليدية الأولية خاصة .

لقد شملت الدراسة أيضاً البحث فى تاريخ وفلسفة السلم لدى بعض رواد الفلسفة الغربية ، والفلسفة الإسلامية . كما تم أيضاً بحث مفهوم حراسة السلم وصناعته لدى الأمم المتحدة ، بالإضافة إلى تحليل عناصر ثقافة السلم لدى المنظمات العالمية للتربية والعلوم والثقافة . ومن خلال متابعة تطورات منظومة ثقافة السلام فى شكلها العوالمى ركزت الدراسة على برامج اليونسكو فى عام ٢٠٠٠م باعتباها سنة دولية للسلام . وذلك بغرض فحص الوسيلة والاستبيان والمعانى التى حددتها الأمم المتحدة واليونسكو فى هذا المجال .

وفى الإطار النظرى ناقش البحث نظرية التطهير فى الدراما للفيلسوف اليونانى أرسطوطاليس والتى تدعو إلى محاربة العنف نفسيًا بوساطة الرحمة والخوف ، والتى سادت إلى نهاية القرن العشرين بعد أن تم إحياؤها وتطويرها على يد الكاتب والناقد الفرنسى أنتونين آرتو (١٨٤٦ - ١٩٤٨م) باسم القسوة .

ومن رأى الباحث أن التطهير والقسوة لم تعد أى منهما كفيلة بردع النفس الإنسانية عن أفعال الشر والعنف كما هو الحال فى المسرح اليونانى القديم . ذلك نظرًا لتطور الحضارة الإنسانية وتكنولوجيا الأشكال بالإضافة إلى تطور آلة وثقافة الحرب . كما يرى الباحث أيضًا أن الجهاز النفسى والفسيولوجى للكائن البشرى بات لا يقوى على احتمال الآخر وهى مرحلة ومستوى من مستويات تفشى العنف في النسيج الاجتماعى ونمو ثقافة الحرب . الأمر الذى يتطلب البحث عن وسيلة لمكافحة هذا العنف تكون متداخلة وملامسة لعدد من الأطر لدى الكائن البشرى من مفاهيم دينية ومكونات نفسية وأنثروبولوجية ، ومعالجتها عبر وسائل ذات تدخل ثقافى مثل الدراما التنموية التى يقترحها الباحث فى هذه الرسالة . لاسيما أن عناصر ثقافة السلام لدى اليونسكو تشكل مرتكزات فكرية وأصولاً فلسفية للمسرح التنموى . باعتبار أن لمسرح التنموى يستعير ويتبنى ذات المعانى كأشكال فنية وتعبيرية لدى المجموعات البشرية والأثنية المتعددة ، وهى أشكال تقوم وترتكز على بعض القيم والمفاهيم والأفكار التى يمكن تطويرها إلى ثقافة سلام .

١٥ - إمكانية الإفادة من الظواهر الطقسية والممارسات الشعبية السودانية فى إعداد وتدريب الممثل :

رسالة ماجستير قدمها عادل محمد الحسن حربى أستاذ علم التمثيل والتكوين الحركى فى قسم الدراما بكلية الموسيقا والدراما . قدمت فى أكاديمية الفنون بالقاهرة عام ١٩٩٢م .

وقد تناول فيها الباحث الموروث الثقافى السودانى من حيث التكوين على المستوى التاريخى والاجتماعى والاقتصادى ، وبحث إمكانية توظيفه فى أهم مجالات الدراسات

الأكاديمية فى علوم الدراما ، وهما : مجالا الإعداد والتدريب بالنسبة للممثل سواء على لمستوى المحلى أو العالمى . وبذلك يكون البحث وما توصل إليه من نتائج مهمة يعد بمثابة منهج أكاديمى يتخذ من التراث السوادنى قاعدة ينطلق منها فى مقابل المنهج الأوربى المتعارف عليه فى الدراسات الدرامية على المستوى العالمى .

وقد استخلص الباحث نتائجه من خلال اختياره لعدد من الظواهر التى انتقاها من مناطق مختلفة فى السودان راعى فيها التمايز فى الأداء الحركى والصوتى والطاقات الداخلية الخلاقة وأساليب وتطور طرق الأداء فيها ، وأن تتوافر فيها السمات الأساسية لمادة البحث وخدمة أغراض الدراسة . وأخضعها للدراسة والتحليل ووقف على قيمتها واستفاد منها فى استنباط الأداء التمثيلى من طقوس وممارسات شعبية وعناصر أساسية مختلفة فى الحركة والصوت والإيقاع والطاقات الإبداعية الداخلية . وقد بين من خلال دراسته أوجه الاختلاف والتشابه بين مقومات الأداء الطقسى وفن التمثيل . وتعرف على طرق تدريب الممثل انطلاقًا من معطيات البيئة المحلية السودانية قياسًا بما يجرى فى العالم من تطورات منهجية فى مجال إعداد وتدريب الممثل والتى اعتمدت فى مرجعيتها على الطقوس والممارسات الشعبية .

وفيما خلص إليه الباحث فإنه من الممكن تطوير التدريبات البيئية المتوارثة بعد رصدها وتحليلها على مستوى الواقع والاستفادة منها واستغلالها فى وضع تدريبات فى ورشة مسرحية لإعداد وتدريب الممثل . وأوصى بتعميم الاستفادة من الممارسات والطقوس الشعبية فى معاهد الفنون بالسودان وإنشاء شعبة فلكلور بالمعهد العالى للموسيقا والمسرح (كلية الموسيقا والدراما حاليًا) لتدريب الطلاب على كيفية الرصد والمتابعة والممارسات الطقوسية الشعبية وطرق الأخذ والإفادة منها باعتبارها تراثًا سودانيًا .

ومواصلة المزيد من البحوث فى هذا المجال . وتصميم نتائج الباحث فى الدول العربية لربط الفنون بالموروث الثقافى . وعلى طلاب شعب التمثيل والإخراج بالكلية متابعة ساحة الأداء الطقسى والشعبى والمشاركة فيها بصورة إيجابية .

١٩ - أثر التراث الشعبى على الكتابة الفنية للمسرحية السودانية :

بحث مقدم لاجتياز مرحلة الدبلوم الصغرى فى شعبة النقد والدراسات المسرحية بكلية الموسيقى والدراما للعام الأكاديمى ١٩٩٨م أعده مصعب محمد الصاوى . وهو عبارة عن دراسة تحليلية جمالية مقارنة بين خالد أبو الروس وإبراهيم العبادي . ويشمل البحث الفترة الواقعة بين ١٩٣٠م إلى ١٩٤٠م . ويدور البحث حول كيفية توظيف التراث فى المسرح . ويطرح أهمية ابتكار شكل للفرجة يتناسب مع سيكولوجية المتلقى وإرثه البصرى وذاكرته الثقافية ويكون عرضاً بديلاً للبرواز الإيطالى الذى تم تكريسه بدءاً بحملة نابليون على مصر مطلع القرن الماضى . الأمر الذى يتطلب إيجاد حلول جديدة لقضية العلاقات بين المسرح والتراث .

وقد تناول الباحث المفاهيم الدرامية للمسرح فى السودان بدءاً من الأشكال الأولية للممارسات الشعبية والطقوسية والاحتفالية ، وهى ما أسماه بفترة ما قبل المسرحية ، ثم مرحلة ظهور النص والتى بدأ فيها التعامل الجدى مع المسرح كفن عرض يمتلك شروطاً ومواصفات تقنية معقدة ومحاطة باستعدادات ثقافية ومجتمعية مقننة ، وأخيراً المرحلة التى ارتقت فيها العلاقة بالمسرح قديماً ونما فيها إدخال تقاليد جديدة متعلقة - بالفرجة وبتقنية الكتابة للمسرح . وذلك بظهور فكرة أمكنة ومؤسسات العرض المسرحى الحديث .

وقد أشار الباحث إلى أن ما يميز النص المسرحى الكلاسيكى المدون فى السودان عن غيره من المحاولات العربية الأخرى أنه يرتكز على التراث المحلى الخاص . هذا بالإضافة إلى أنه دون بالشعر القومى بحكم تأثير البيئة الثقافية للشاعرين خالد أبو الروس وإبراهيم العبادى وقوة العنصر المحلى وأثره فى مخاطبة الناس .

هذا وقد تناول البحث الإطار السوسيوثقافى لثلاثينيات القرن العشرين ، وقدم فهرسة لأعمال الشاعرين خالد أبو الروس وإبراهيم العبادى . هذا بالإضافة إلى قضايا نقدية أخرى تتعلق بالأحوال التاريخية والتراثية لبعض النصوص ، ورصد لبعض التيارات الأدبية التى ظهرت فى تلك الفترة ودعت إلى القومية وشمل الجزء الأخير من البحث تحليلاً نقدياً لأهم عملين مسرحيين للشاعرين وهما مسرحية «تاجوج» لخالد أبو الروس ، و «المك نمر» لإبراهيم العبادى .

نخلص مما سبق إلى أن السودان بلد متعدد الأعراق والديانات واللغات والبيئات الثقافية . بالتالى فإن الثقافة السودانية أقل ما يمكن أن توصف به هو أنها ثقافة أفريقية ذات طابع هجين (زنجى – عربى – إسلامى) . وهى ثقافة متحدة فى جوهرها الذى يشكل العنصر الثابت فيها ، ومتباينة فى مظهرها والذى يشكل العنصر المتحرك فيها . وذلك نتيجة للتباين فى بيئاتها الثقافية . وتتجلى هذه الثقافة فى أشكال متعددة من المأثورات الشعبية . والتى تزخر بالعديد من المظاهر الدرامية التى نشهد عناصرها المشتركة بالدراما الشعبية .

غير أن الشعب السودانى وبالرغم من ثراء واقعه الحضارى الممتد إلى عصور ما قبل التاريخ ، والذى تواصلت على امتداده وإلى وقتنا الحاضر الخبرة التراكمية للموروثات الثقافية التى عبرت عنها أجيال الحضارة السودانية في تعاقبها ، لم يتعرف على المسرح بشكله الأوربى الحالى النابع من صميم التراث الإغريقى القديم أى المسرح الأرسطى . وهو فى ذلك لا يمثل استثناء بقية شعوب الوطن العربى والقارة الأفريقية .

عليه فإن المسرح الغربى الممارس فى شكله الإغريقى المعروف والمنتشر فى عالمنا اليوم ، يعتبر غريباً على وجدان الشعوب العربية والأفريقية على حد سواء ، والتى يعد السودان أس التلاقح الثقافى فيها وواجهة من واجهاتها الثقافية . وقد أكد على هذه القضية عديد من الكتاب والباحثين .

أما بالنسبة للمسرح الأوربى نفسه ، فقد دخل الشرق العربى أولاً ، ثم انتقل منه إلى السدوان عبر مصر ويرجع الفضل فى ذلك إلى الجاليات الأجنبية التى كانت موجودة فى السودان وفى مقدمتها المصرية والسورية والإنجليزية .

ويعتبر عام ١٨٨٠م هو بداية النشاط المسرحى الحديث فى السودان . والذى بدأ فى شكل إشارات متواترة أرست اللبنات الأولى التى استندت عليها الحركة المسرحية فى السودان فى تطورها . وانطلقت منها وشقت طريقها حتى بلغت المستوى الحديث الذى نشهده الآن .

وبالرغم من التطور النسبى الذى انتظم حركة النشاط المسرحى فى كثير من الجوانب الفنية المهمة ، إلا أنها ما تزال فى حالة مدٍ وجذر . وذلك نظراً لحساسية وتقلبات الظروف الاقتصادية والاجتماعية والسياسية المرتبطة بطبيعة النشاط المسرحى مثله مثل أى نشاط إبداعى آخر . كنشاط إنسانى وأداة من أدوات التعبير الفكرى والجمالى لابد له أن يتأثر بتلك الظروف ويؤثر فيها سالباً وإيجاباً فى إطار انعكاساتها الحادة عليه . خاصة بعد ظهور الكوادر الدرامية المدربة والمؤهلة أكاديمياً من خريجى أكاديميات التمثيل ، والذين يشكلون إضافة ثرة إلى جهود الأجيال السابقة ورواد الحركة المسرحية، ويساهمون مساهمة فعالة فى الارتقاء بمستوى الدراما عامة والمسرح بصفة خاصة .

وهنالك جهود متنوعة ومتصلة ومثابرة تسعى سعياً جاداً نحو استلهام واستيحاء واستنباط وتوظيف التراث بمختلف موضوعاته فى النشاط المسرحى فى السودان . وقد ساهمت هذه الجهود فى تواصلها بفعالية كبيرة فى تطور وتقدم وترقى حركة النشاط المسرحى .

لكن بالرغم من ذلك ، إلا أن ما يدور فى الساحة المسرحية الآن ليس سوى نشاط مسرحى يتم تقديمه وعرضه فى قالب أوربى . أى أنه يقحم اقحاماً لمواءمة شروط المسرح الأوربى . ويخضع لمواصفاته ويتقيد بشكله . بالتالى يصعب تسميته بمسرح سودانى ، وذلك نظراً لأنه أى المسرح الأوربى لمينبع أصلاً من الإرث الدرامى المحلى ، بل وهناك عديد من أوجه الاختلاف التى قد تصل حد إلى التعارض بين تقاليده التى انبثق عنها وعن تلك السائدة لدى المجتمع السودانى التى عرفها فى جميع ممارساته الشعبية . سواء فى ماضيه أو حاضره . الأمر الذى يطرح أمامنا أهمية بل وضرورة خلق مسرح سودانى يستمد جذوره وعناصره ومكوناته الفنية من الدراما الشعبية السودانية . وذلك بالاستفادة من منجزات المسرح الأوربى بمستواه الأكاديمى والتكنولوجى الحديث . وهذا ما تطرق إليه معظم الكتاب ، والمهتمون والمتشغلون بالنشاط المسرحى فى السودان وهذه القضية لا تزال تشغل بال كثيرين منا وتشكل همّاً من هموم العاملين فى مجال الدراما عامة والمسرحيين على وجه الخصوص .

هوامش

١ – عبد الهادى الصديق ، «السودان تحت أضواء جديدة – مدخل التأصيل الهوية الثقافية السودانية»، **فى الثقافة السودانية – مقالات ودراسات** ، (إعداد ونشر) : على عثمان محمد صالح والبشير سهل جمعة ، مطبعة جامعة الخرطوم ، ١٩٨٧م ، الصفحات ٤٢ – ٤٣ .

٢ – اسامة عبد الرحمن النور ، **مجتمعات الاشتراكية الطبيعية** . مدريد : أورينتال للنشر والطباعة والتوزيع ، ١٩٨٦م ، ص ٢٢٣ .

٣ – سيد حامد حريز ، «السودان ومستقبل العلاقات العربية الأفريقية» . **الدراسات العربية الأفريقية** ، ع ٢/٣ ، الخرطوم : معهد الدراسات الأفريقية والأسيوية ، مطبعة جامعة الخرطوم ، ١٩٩١م الصفحات ١٦٤ – ١٦٥ .

٤ – عبد الغفار محمد أحمد ، **السودان والوحدة فى التنوع ، تحليل الواقع واستشراق المستقبل** ، الخرطوم : دار جامعة الخرطوم للنشر ، ١٩٩٢ ص ٣١ .

سيد حامد حريز ، «السودان ومستقبل العلاقات العربية الأفريقية» ، **الدراسات العربية والأفريقية** ، مرجع سابق ، ص ١٦٥ .

٥ – يوسف فضل حسن ، **مقدمة فى تاريخ الممالك الإسلامية فى السودان الشرقى (١٤٥٠م – ١٨٢١م)**، الخرطوم : الدار السودانية للكتب ، ١٩٧٢م ، ص ٦ .

٦ – محمد ضيف الله بن محمد الجعلى الفضلى ، **كتاب الطبقات فى خصوص الأوليات والصالحين والعلماء والشعراء فى السودان** ، بيروت : المكتبة الثقافية ، بدون تاريخ .

٧ – Hiriz, Sayid Hamid, Jaalean Folktales, Khartoum : K.U.P.,

٨ – عبدالله الطيب ، بروفسير من علماء اللغة العربية الدراسات الإسلامية القلائل فى العالمين العربى والإسلامى ، مفسر المصحف الشريف وله مجهودات ثرة فى مجال جمع وتسجيل الحكايات الشعبية أستاذ ممتاز .

٩ – أحمد المعتصم الشيخ ، «عناصر أفريقية فى الأحاجى السودانية» ، بحث غير منشور مقدم لنيل دبلوم معهد الدراسات الأفريقية والآسيوية ، جامعة الخرطوم ، ١٩٧٥ .

١٠ – محمد المهدى بشرى ، كاتب وناقد أدبى ، وأستاذ جامعى متخصص فى علم الفلكلور بدرجة الدكتوراه .

١١ – عثمان جعفر النصيرى ، **المسرح فى السودان ١٩٠٥ – ١٩١٥** ، أم درمان : منشورات المسرح القومى ، مطابع الإعلام والثقافة ، بدون تاريخ ، الصفحات ٣ – ١٢ .

١٢ - نفسه ، الصفحات ٣ - ١٤ .

عبد الحميد حسن محمد على ، «تجربة استلهام التراث السودان فى المسرح السودانى» . بحث غير منشور مقدم لنيل دبلوم المعهد العالى للموسيقى والمسرح الخرطوم ١٩٨٤م الصفحات ٢١ - ٢٧ .

١٣ - مصعب محمد الصاوى ، «تأثير الشعب على الكتابة الفنية للمسرحية السودانية ، بحث غير منشور مقدم لنيل الدبلوم الصغرى بكلية الموسيقى والدراما ، عام ١٩٩٨م ، ص ٧ - ٣٤ .

١٤ - Al - Mubarak, Khalid, **Arabic Drama - A critical Introduction,** Khartoum : U.K.P., 1986, PP. 69 - 78.

محمد رضا حسين : **الدراما للهواة - كورس تدريس وتدريب وعملى لهواة التمثيل** ، الخرطوم : وزارة الشباب والرياضة ، ١٩٧٦م .

١٥ - عبد الفتاح محمد عبد الفتاح ، **خصائص ومعلومات عن المسرح السودانى** ، الخرطوم : دار الإعلام للطباعة والنشر بدون تاريخ ، الصفحات ٧ - ١٢ .

المسرح الحسينى فى العراق
" دراما أم ظاهرة مسرحية "
(جزء بحث طويل)

عبد الإله عبد القادر

فأنا الشهيد هنا على طول الزمان
أنا الشهيد
فلتنصبوا جسد الشهيد هناك فى وسط العراء
ليكون رمزا داميا
للموت من أجل الحقيقة
والعدالة والإباء

الحسين شهيدا

عبد الرحمن الشرقاوى

المقدمة :

من المعروف أن العراق يزخر بالموروثات الشعبية وتنوعها وتشعبها ، ولعله من أكثر بلدان الوطن العربي غزارة وكثافة وتنوعا ، وتشمل هذه الموروثات كل عناصر الحياة من مشغولات وحكايات وأساطير وخرافات وطقوس ومهن وفنون وأمثال وعادات وتقاليد واحتفالات وآلات خاصة بالمهن وآلات موسيقية تراثية وموسيقى وأشعار وغناء ... الخ إلى ما لا نهاية من تعداد أنواع ومفردات هذه الموروثات .

وقد جاء هذا الغنى والثراء الفولكلورى نتيجة عدة عوامل منها :

● العراق من أقدم دول العالم حضارة ، ويشكل مع وادى النيل ووادى السند أولى الحضارات البشرية المسجلة علميا ، وهو بهذا مهد لعدة حضارات تتالت عليه من زمن ما قبل ظهور السيد المسيح كالحضارات البابلية والآشورية والسومرية والأكدية ثم حضارات ما بعد ظهور السيد المسيح وصولا إلى الحضارة العربية الإسلامية وتأسيس أول وأكبر أمبراطورية عربية عرفها التاريخ الإسلامى فى بغداد ، أفرزت هذه الحضارات بمجموعها مزيجا من تراث إلى جانب ما تركته من أثر حضارى حتى الآن .. إننا فى العراق نفخر لأن حضارتنا تمتد إلى أكثر من سبعة آلاف سنة ونعتز لأن أول قانون متكامل فى التاريخ كان قانون حمورابى الذى تسلمه من الآلهة كما هو مدون على مسلته المكتوبة بالمسمارية .

● ومن العوامل المؤثرة الأخرى تنوع جغرافية التضاريس ، فالعراق بلد شاسع وكبير تتشكل تضاريسه من مناطق جبلية وسهلية وصحراوية ورواب وهضاب ، إلى جانب كثرة الأنهار وتنوع البيئة ما بين بحرية فى جنوب العراق وصحراوية إضافة إلى البيئات الزراعية الممتدة على سواحل الأنهار الكثيرة ، إلى جانب وجود الأهوار كظاهرة طبيعية تؤثر فى طبيعة الإنسان وما تفرزه من موروث مختلف عن بقية الأمكنة ، وعلى سبيل المثال فإن فى مدينة البصرة وحدها عدة بيئات تختلف الواحدة عن الأخرى كبيئة البحار وبيئة الأنهار وبيئة الصحراء ؛ لذا نجد فى البصرة ثراء فولكلوريا كمًا ونوعًا لم تستطع الدراسات على كثرتها من تغطية كل هذه المساحات .

● ولقد شكل تنوع القوميات التى تسكن العراق منذ فجر التاريخ تنوعا فى الموروث ، فالعراق يتكون من قوميات مختلفة (كالعربية والكردية والآشورية والفارسية إضافة إلى الأرمن والتركمان وغيرهم من أقليات قومية) ونتيجة لوجود هذه القوميات التى تعايشت على أرض العراق ، أفرزت هذه القوميات موروثاتها الشعبية المختلفة والمتنوعة .

● والعراق يزخر بالديانات السماوية وغيرها ، وقد شهد تاريخه ظهور هذه الديانات وأثرها فى المجتمعات ، وقد تعددت وتشعبت فمازال فى العراق بقايا من اليهودية والصابئة واليزيدية والبهائية إضافة إلى المسلمين الذين يشكلون غالبية سكان العراق ، ونتيجة لعوامل عديدة فقد ظهرت وتعايشت كل المذاهب والاجتهادات والثورات وكذلك الحركات الإسلامية التى ظهرت فى تاريخ العراق ورغم أن المذهب الحنفى يشكل الغالبية العظمى من المسلمين إلا أن الشيعة يشكلون نسبة كبيرة فى عدد السكان المسلمين حسب مناطق تواجدهم .

● لقد كانت البصرة ، بشكل خاص - مركزا رئيسيا لمراكز بيع العبيد وأسواق النخاسة ، وقد كان ميناء البصرة الميناء الرئيسى والسوق الأكبر فى الخليج الذى استقبل العديد من قوافل العبيد الذين جلبوا من أفريقيا وشكلوا فى البصرة طبقة واسعة مؤثرة كان من نتائجها أول ثورة للعبيد التى سميناها فى تاريخنا بثورة الزنج . ولقد استقبلت البصرة - كميناء تاريخى - عدة موجات بشرية وقوافل تجارية كانت تثرى هذا الفولكلور وتتلاقح هذه الموجات البشرية الوافدة مع تراث المنطقة إضافة إلى الحروب التى شهدها العراق فى تاريخه القديم واحتلاله من قبل عدة موجات وأقوام مما تركت هذه الأقوام عاداتها وفنونها وتراثها ، وانصهرت فى الثقافة الوطنية العامة .

● من خلال هذه المقدمة تتكامل أمامنا صورة الثراء الفولكلورى المتعدد والفنى الذى يمتلك خصوصياته البيئية ، وإن كنت قد أخذت طقوس عاشوراء فلأننى أجد فى اختيارى لهذا البحث واحدة من أبرز موروثاتنا الشعبية فى جنوب العراق ألا وهى الطقوس والشعائر الشيعية الحسينية خلال العشرة الأولى من محرم علما أن نسبة الشيعة فى جنوب العراق نسبة عالية من السكان تتراوح ما بين ٤٠٪ إلى ١٠٠٪

حسب مناطق التواجد ، إلا أن المعروف فى هذه المدن الجنوبية أنها شهدت حالة تعايش بين المذاهب السنية والشيعية خاصة بعد قيام ما يسمى بالحكم الوطنى أثر سقوط الدولة العثمانية وقيام مملكة العراق عام ١٩٢١ م وانتهاء الصراعات الإقليمية وبالأخص الصراع العثمانى الصفوى .

أعرف منذ البداية أننى أسافر مع موضوع قابل للجدل ، و أن الخلاف حوله وعليه يأخذ أبعادا سياسية ومذهبية ، لكننى أجد نفسى مندفعا للولولج فى هذا البحث بعيدا عن السياسة والطائفية ؛ لأن هذين العاملين قد أثرا كثيرا فى جدية البحث ، فالكثيرون الذين تناولوا المسرح الحسينى لم يسبروا غوره لأسباب عديدة قد يكون أهمها بُعد الكاتب أو الباحث عن تأثير هذا المسرح والسماع به فقط مع ندرة المصادر أو عدم توافرها للباحث ، رغم توافر العديد منها فى بيئتها ، كذلك فإن بيئة مناطق تواجد هذا المسرح جديرة بتزويد الباحث بعدا آخر يفتقده من لا يعيش أو يتعايش مع هذه الفضاءات .

ومنذ نشأتى وصغرى عشت أجواء عاشوراء ، خاصة ونحن فى جنوب العراق نعيش أيام عاشوراء من اليوم الأول لشهر محرم وحتى العاشر منه ، معايشة كاملة وممارسة تقليدية بغض النظر عن مذاهبنا التى نعتنقها وهى متعددة ، إلا أن هذه الأيام العشرة من محرم تجمعنا تحت خيمة استشهاد سيد شهداء أهل الجنة ، الحسين بن على بن أبى طالب (عليهما السلام) . والشهيد الحسين هو حفيد رسول الله (صلى الله عليه وسلم) والأكثر قربا إلى قلبه ، هو وأخوه الحسن ، اللذان قال عنهما الحديث القدسى (هذان سيدا شباب أهل الجنة) .

والحسين شهيدا وثائرا هو قضية أساسية فى تاريخنا الإسلامى لم ينته الجدل حولها خاصة وأن طائفة من المسلمين وهم الشيعة يرون فى ثورته على يزيد بن معاوية تصحيحا لما أصاب الإسلام من اعوجاج فى صدر الخلافة الأموية ، وأن الحسين شرعا هو الخليفة الذى ينبغى أن يحكم المسلمين بعد مقتل أبيه على بن أبى طالب (كرم الله وجهه) إلا أن الطرف الآخر لا يجد ذلك صوابا ، وأن الدولة

الحضارية العصرية التى كونها الأمويون لابد أن تتخذ مسارا جديدا ، وهذا الطرف يجد أن الصراع الأموى العلوى هو صراع حضارات أكثر مما هو صراع مبادئ دينية وتصحيحات .

وحسما لهذا الجدل فلا نريد أن ندخل من باب الخلاف ، على أن نفتح باب الاتفاق فى أن الحسين كان ثائرا حقيقيا فى تاريخنا الإسلامى ، وقد ضحى بنفسه فى سبيل مبادئه الإسلامية ، ولم يرض أن يتراجع حينما تراجع أهل الكوفة عن نصرته ومبايعته بعد أن أرسلوا له اثنتى عشرة ألف رسالة يؤيدونه ويطلبون حضوره ويعلنون البيعة له ، لقد صمم أن يواصل ثورته على الرغم من تفرق مريديه من حوله معتمدا على حديث جده محمد (ص) :

(وأفضل الجهاد عند الله كلمة حق فى وجه سلطان جائر) . لقد كان قدر الحسين أن يستشهد ثائرا من أجل تقويم الإسلام ، ولعلنا نستعير بيتا من الشعر جاء على لسان الحسين ، يردد دائما فى المجالس الحسينية يقول الحسين :

إذا كان دين محمد لم يستقم إلا بقتلى ، يا سيوف خذينى

لذلك كانت مسيرة الحسين مثالا يحتذى به عند كل الذين يناضلون ضد الظلم بأشكاله ، ويقدمون دمائهم من أجل مبادئهم ، لقد كان مثالا للثورة فى أجمل المعانى وأنبل الأهداف .

ويذكره عباس محمود العقاد ، ويعتبره الفريد فى الشهادة (حسبه أنه وحده فى تاريخ الدنيا ، الشهيد ابن الشهيد فى مئات السنين)[1] ؛ فهو أيضا الحسين الشهيد الذى أعلن الجهاد والثورة ، وقتل فى سبيل دينه ومبادئه بطلا من الأبطال الأسطوريين الذين نقرأ عنهم فى السير والملاحم ، وطبيعى فهو بطل ملحمة كربلاء وسيد الشهداء ونصير المظلومين والضعفاء ، وكان يعرف مسبقا أنه ميت لا محالة ، فقد ذكر محسن الأمين فى كتابه الموسوم « المجالس الحسينية » أنه رد على أخيه محمد بن الحنفية حينما

نصحه بالعودة وهو على أبواب مكة المكرمة (إن الموت كتب على ابن آدم)[٢] ، كذلك وصيته لأخيه محمد بن الحنفية .

(إنى لم أخرج شرا ولا بطرا ولا مفسدا ولا ظالما ، وإنما خرجت لطلب الإصلاح فى أمة جدى رسول الله)[٣] ، لقد أصر أن يكون سيد الشهداء بكل ما كان يحمله من إيمان وإصرار وتصدٍ ، إنه مثال للثائر الشهيد عبر التاريخ ، وبطل وثائر معاصر ، لقد كان يدرك أيضا أن الناس يخافون بطش بنى آدم وجبروتهم ، أو هكذا قال له الفرزدق (قلوب الناس معك وسيوفهم مع بنى أمية[٤]) .

لقد ظلت ثورة الحسين واستشهاده حيّة عند المسلمين منذ الثامن من ذى الحجة سنة ستين للهجرة وحتى الآن ، وتحولت إلى أسطورة وملحمة تناولها عدد كبير من الشعراء أمثال (سليمان العدوى وإسماعيل الحميرى والكميت بن زيدى الأسدى والإمام الشافعى) الذى يقول فى مطلع واحدة من قصائد رثاء الحسين :

تأوّه قلبى والفؤاد كئيبُ ... وأرّق نومى فالسهادُ عجيبُ
فمن مبلغٌ عنّى الحسينَ رسالةً ... وإنْ كرهتّها أنفسٌ وقلوبُ
ذبيحٌ بلا جُرْمٍ كأنَّ قميصَهُ ... صبيغَ بماءِ الأرجوانِ خَضيبُ

وكذلك كتب دعبل الخزاعى عددا من القصائد ، لعل هذه القصيدة من أشهرها ومطلعها :

مدارس آيات خلت من تلاوة ... ومنزل وحى مقفر العرصات

إلى أن يقول :

أفاطمُ لو خلت الحسين مجندلا ... وقد مات عطشانًا بشطِّ فُراتِ
إذاً للطمتِ الخدَّ فاطمَ عنده ... وأجريتِ دمعَ العين فى الوجناتِ

لقد كتب عن الحسين عشرات الشعراء ، نذكر منهم - إضافة إلى ما ذكرنا - أبا فراس الحمدانى وديك الجن .

أما فى العصر الحديث فلعل معظم شعراء وأدباء القرن العشرين كتبوا عن الحسين ابتداء من العقاد وطه حسين ومرورا بصلاح عبد الصبور وعبد الرحمن الشرقاوى والدكتور عبد العزيز المقالح وأحمد عبد المعطى حجازى وجمال الغيطانى وعبد الرازق عبد الواحد وأمل دنقل وأحمد دحبور وبدر شاكر السياب ونزار قبانى ومحمود درويش ، وانتهاء بمئات الذين كتبوا عنه أو سيكتبون .

مفهوم العزاء الحسينى وتاريخه

العزاء الحسينى أو المجالس الحسينية التى تقام فى وسط وجنوب العراق وعدد آخر من بلاد العالم الإسلامى ، هى شعائر وطقوس وعادات توارثتها الشعوب عبر قرون من الزمن لإعادة ذكرى استشهاد الحسين وصحبه ، أو استذكار ثورته التى قادها ضد يزيد بن معاوية ، والتى تعرف عند المسلمين بعاشوراء ، نسبة إلى العشرة الأولى من محرم الحرام من كل عام ، وتصل إلى ذروتها يوم العاشر من محرم (عاشوراء) يوم استشهاد الحسين وسبى أهله الذين هم أساسا عائلة رسول الله (ص) .

وهذه المجالس أو التعزية الحسينية مثقلة بالأحزان والآلام وشعور العامة من الناس بالذنب لأنهم كانوا السبب فى استشهاده والعامل الأساسى فى مأساته ، فبعد أن بايعه أهل الكوفة خليفة على المسلمين تخلوا عنه وتركوه ، ولم ينصروه ، بل انضموا إلى معسكر يزيد وجيش الشمر ؛ لذا نرى الناس يشعرون بذنب عظيم تجاه حفيد رسول الله (ص) وبمرور السنين والأعوام شكل استشهاد الحسين عقدة الشعور بالذنب لدى العامة من الناس وخاصة الشيعة الذين يشكلون فى بعض المدن الجنوبية من العراق أكثر من ٥٠٪ وفى مدن أخرى حوالى ما بين ٩٠ - ١٠٠٪ من السكان مثل النجف وكربلاء ومدينة الكاظمية .

ويعتبر العزاء الحسيني من أهم الموروثات الشعبية في العراق ، ويلعب دورا كبيرا في العلاقت الاجتماعية والسياسية ، وقد وظّف منذ نشأته ليكون وعاء للرفض وللثورة ، وبذلك أصبح إلى جانب كونه طقوسا دينية وشعائر مقدسة فهو ظاهرة اجتماعية سياسية فولكلورية ، وأجد أنها تعدت كونها ظاهرة مسرحية إلى حالة تمسرح تقترب كثيرا من مسرح متكامل ، أو لو تساهلنا قليلا في تطبيق المفاهيم المسرحية في المنهج الغربي لأصبحت مسرحا حقيقيا .

إن هذه الشعائر والطقوس هي جزء من الخطاب المذهبي الشعبي الذي تحول بمرور الزمن إلى خطاب سياسي رافض لكل السياسات التعسفية والدكتاتوريات التي مرت بالعراق وهو بالتالي خطاب فني شعبي فولكلوري يحتاج إلى العديد من الدراسات والبحث والتقصي لا لأنه خطاب ثانوي أو هامشي بل هو خطاب يمثل تيارا هاما وقويا وشديد التأثير في المجتمع العراقي على وجه الخصوص دون التوسع بأهمية الخطاب الذي خرج عن دائرة العراق إلى دوائر بلدان العرب المسلمين ، كلبنان ، وإيران ، والباكستان ، وأفغاستان ، وبعض دول الخليج العربية ، كالبحرين والكويت وجنوب المملكة العربية السعودية ، والعديد من البلدن التي لا نريد الحديث عنها في هذا السياق لأنها ليست أساس البحث أو فصلا من فصوله .

استشهد الحسين وصحبه في العاشر من محرم عام ستين للهجرة ، وسبيت عائلته وشهر بنسائه وأخواته اللواتي هن بنات رسول الله (ص) وعائلته ، ومنذ ذلك التاريخ بدأت المشاعر الإنسانية للمسلمين تتراجع من تطرفها ووقوفها السلبي ، وبدأ المسلمون يشعرون بالكارثة التي حلت بالمسلمين وهم يرون نساء آل البيت تسبى من مدينة إلى أخرى ، وإزاء ما كان يحدث في سياسة بني أمية والحركات المعارضة للحكم الأموي ، وبدأت طقوس ومراسم العزاء الحسيني تتشكل عبر التشيع الذي ساد تلك الفترة ، وتطورت هذه المراسم لتصبح قوة سياسية دخلت التاريخ الإسلامي وأصبحت من أكبر حركات المعارضة السياسية التي شهدها تاريخنا العربي الإسلامي ، وكان العراق ساحة ثرية وخصبة لتتشكل على ساحته حركات المعارضة في التاريخ الإسلامي ، ومن هذه التربة الخصبة انتقلت حركات المعارضة إلى بقية بلدان الإمبراطوريات العربية الإسلامية المتعددة ، يقول إبراهيم الحيدري : « هناك علاقة جدلية

وثيقة بين نشأة وتطور وانتشار مراسم العزاء الحسينى وبين تطور وانتشار حركات المعارضة الشيعية فى العراق[٥] » .

إن أول تسجيل رسمي لبدايات العزاء الحسينى ما قام به التوابون بقيادة المختارين يوسف الثقفى فى القرن السابع الميلادى (إذ أرسل المختار بعض النادبات إلى شوارع الكوفة للندب على الحسين) ومن المعروف أن التوابين رفعوا شعارهم المشهور (يالثارات الحسين)[٦] ، وقد استمرت بعد ذلك تجمعات عدد من المسلمين الذين تشيعوا حول قبور الحسين وبقية صحبه أو حول قبر الإمام على (كرم الله وجهه) بمناسبة عاشوراء من كل عام .

وكانوا يمارسون قراءة الفاتحة وبعض سور القرآن الكريم ، ثم بدأوا بإقامة (النياحة) على قبر الحسين ، ويقال إن هذا النائح المتخصص بذكر الحسين لم يظهر إلا فى القرن التاسع الميلادى (وقد ذكر ياقوت الحموى وابن خلكان فى وفياته ، أن الشاعر المعروف الناشئ الأصغر كان يعقد مجالس النياحة على الحسين بعد أن انتشر التشيع وخفت وطأة السلطات الحاكمة على العلويين[٧]) .

ثم تطورت النياحة على قبر الحسين إلى قراءة المقتل الذى ألفه « ابن نما » ثم مقتل الحسين الذى كتبه « ابن طاووس » ، وظهر القارئ الحسينى الذى يمثل المداح العربى أو الراوى ، أو ما نسميه فى العامية العراقية « الروز خون » وهى كلمة فارسية ؛ حيث إن الروضة تعنى مجلس العزاء ، أى قارئ العزاء الحسينى (القصحون) ، ولكن الشائع عند العامة من الناس (القارئ) وجمعها (قراءة) وفى هذه الفترة ظهر ما نسميه أيضا « المقامة الشيعية » ثم تطور العزاء الحسينى فى القرن الحادى عشر الميلادى ، وظهر « اللطم » على الصدور كما يذكر ابن الجوزى ، ومنذ ذلك القرن أصبحت كربلاء مزارا يحج إليه المسلمون الشيعة كل عام ومن كل بلدان العالم ، ويصل زوار العتبات المقدسة إلى مئات الألوف من البشر فى يوم عاشوراء من كل عام .

إن أول من جعل هذه الاحتفالات رسمية هو الخليفة معز الدولة البويهى ، فى القرن العاشر الميلادى ، إذ ناصر الشيعة أو كما يقال فى كتب التاريخ أنه تشيع (فى العاشر من محرم ٣٥٢ هـ الموافق ٩٦٣ م جرت ولأول مرة احتفالات فريدة فى بغداد

فى ذكرى استشهاد الإمام الحسين حيث أغلقت الأسواق وسارت النادبات فى شوارع بغداد وقد سودن وجوههن وحللن شعورهن ومزقن ثيابهن وهن يلطمن وجوههن ، ويرددن مرثية حزينة ، وقد أشار بعض المؤرخين إلى أن الشيعة كانوا يلبسون السواد ، وقد زاروا قبر الحسين فى كربلاء ، وفى كربلاء خرجت النساء ليلا وخرج الرجال نهارا حاسرى الرؤوس ، حفاة الأقدام لمواساة الحسين)[٨] .

وقد دخل إلى العزاء الحسينى مظهر جديد ومنطلق آخر لم تعرفه السنوات الطويلة الماضية ؛ إذ إن التشابيه أى تمثيل الحدث بشخصيات حية فى إطار مسرحى قد ظهرت فى نهاية القرن الثامن عشر ، وانتقلت إلى إيران من العراق فى بداية القرن التاسع عشر ، إثر حكم الصفويين لإيران وانتشار المذهب الشيعى فى إيران ثم إلى جميع أنحاء العالم ، وبذلك فإن ما يشاع عن أن العزاء الحسينى بدعة فارسية صدرتها إيران إلينا خطأ محض ، فإن التشيع بدأ فى العراق وتطور العزاء الحسينى فى العراق عبر قرون طويلة من الزمن تعرض الشيعة خلالها إلى العديد من الاضطهادات والتصادمات ، وقد حدثت معارك عديدة وطويلة ما بين السنة والشيعة ، سقط خلالها عدد من القتلى والجرحى ، وقد تأثرت هذه المنابر الشيعية والعزاء الحسينى بشكل ونوع وتوجه السلطات التى حكمت العالم العربى سواء فى زمن الدولة الأموية بدمشق أو الدولة العباسية التى جاءت إلى الحكم بالتعاون مع العلويين ، أو حتى السلطات التى جاءت على انقاض الدولة العباسية أو حكم الدولة الفاطمية فى مصر وحتى هذه الساعة ، بما فى ذلك الوهابيون الذين أغاروا على المدن المقدسة عدة مرات وخاضوا حروبا طاحنة مع سكان كربلاء والنجف والبصرة ، وهذا ما ساعد الشعراء على استثمار سنوات الاضطهاد لتحول المناسبة الدينية إلى مناسبة ثورية وإلى أداة رفض تشبهًا وتيمنًا وتمثلاً بثورة الحسين ، كذلك اضطر الشيعة فى سنوات عديدة إلى الاحتفال بعاشوراء فى سراديب المنازل التى تكثر فى النجف كونها تقع على هضبة رملية مرتفعة ؛ لذا فإن السراديب تكثر فى معظم البيوت ، وتذكر كتب التاريخ إلى أن الانفراج الأول الذى حصل على أثر توقيع صلح ما بين العثمانيين والصفويين عام ١٨٢١ كان من بعض نتائجه ظهور التعزيات لأول مرة بشكل علنى فى العراق ،

وحصل الشيعة على حيز أكبر للاحتفال أثر سقوط المماليك فى العراق علم ١٨٣١ م ومجيء على رضا الذى كان متشيعا أو بالأحرى من أتباع الطريقة البكداشية التى تميل إلى الشيعة ويقدسون الإمام على ، وقد منح الشيعة حرية أكبر فى الاحتفال بطقوس عاشوراء ، وكان على رضا يحضر بنفسه تلك الفعاليات التى أصبحت علنية حتى فى بغداد .

تشير كتب التاريخ إلى أن الحتفالات بذكرى عاشوراء استمرت خلال حكم الولاة العثمانيين على العراق حتى مجيء مدحت باشا الذى حكم من ١٨٦٨ إلى ١٨٧١ حيث منع هذه الاحتفالات بمرسوم أصدره عام ١٨٦٩ م ، لكنه اضطر لإلغاء المرسوم ، وقد اختلف المؤرخون فى ذكر أسباب هذا الإلغاء ، فالمؤرخ عباس العزاوى(٩) يرى أن ذلك تم بسبب غنى هندى كان يساعد مدحت باشا هدد بسحب مساعداته للوالى إذا منع هذه الاحتفالات ، إلا أن الدكتور على الوردى(١٠) يرى أن مدحت باشا تراجع عن قراره لأن الباب العالى فى أسطنبول لم يوافقه على ذلك إلا أن الدكتور الوردى وبنفس المصدر يرجع أن مدحت باشا خاف من دعايات محمد على باشا فى مصر ، والتى كان يرسلها إلى شيعة العراق لاستمالتهم له .

وانسياقا مع هذه التواريخ تطور العزاء الحسينى ليأخذ الشكل الذى انتهى إليه ؛ فقد رافق ذلك التطور ظهور فعاليات فى هذه الطقوس أصبحت طقوسا جديدة صاحبت المجالس الحسينية ، من هذه المظاهر والطقوس مواكب اللطم التى هى واحدة من مظاهر المواكب الحسينية التى تطوف الشوارع خلال الأيام العشرة الأولى من محرم ، ولعل اللطم واحد من أبرز هذه المواكب ، وسنأتى إلى وصف هذه المواكب لاحقا ، وقد ظهرت هذه المواكب فى النصف الأول من القرن التاسع عشر ، وأول هذه المواكب فى بغداد سجلت باسم الشيخ باقر أسد الله المتوفى عام ١٨٤٠ م كما يذكر ذلك الدكتور على الوردى(١١) .

أما التشابيه أى المشاهد التمثيلية لتمثيل الواقعة ، فقد تأخر ظهورها حتى مطلع القرن العشرين ، أو نهاية القرن التاسع عشر ؛ إذ ظهرت وترسخت فى مدن جنوب ووسط العراق ، وأهمها بغداد والكاظمية وكربلاء والنجف والبصرة ، وظهر

معها « مواكب الزناجيل » ؛ أى ضرب الأكتاف بسلاسل حديدية سنأتى إلى وصفها لاحقا أيضا .

وهكذا وصل تطور هذه الطقوس والشعائر إلى ذروة التكامل فى القرن العشرين بعد أن استفاد منظموها من كل التقينات الحديثة التى ظهرت كإضافة تقنية ، وأصبحت الحسينية مؤسسة ثقافية - دينية ، والحسينية هى مكان اجتماع وانعقاد مجالس التعزية الحسينية اتخذت من اسم الحسين كنية لها .

لقد وصل هذا التطور إلى الذروة بعد أن اعترفت الدولة بعد تأسيس المملكة العراقية عام ١٩٢١ م بهذه الطقوس بشكل رسمى ، واعتبرت يوم عاشوراء عطلة رسمية ، وأخذت تبث من الإذاعة الرسمية فى بغداد مقتل الحسين كل يوم عاشوراء مع غلق البارات والملاهى والكباريهات ودور السينما احتراما لذكرى استشهاد الحسين ، وخلال حكم السلطة الوطنية سواء كان العهد الملكى أو الجمهورى فقد تعرضت هذه المجالس إلى الكثير من الضغوطات الحكومية بين الحين والآخر ؛ لأنها - كما أسلفت - أصبحت نموذجًا للثورة على الظلم بأشكاله وعلى الاستبداد والديكتاتوريات ، وأصبح الحسين واستشهاده رمزا للشهادة فى سبيل المبادئ ، واستطاع القارئ الشيعى أو المتحدث فى هذه المجالس أن يسقط ثورة الحسين على القضايا المعاصرة ويسيس هذه الثورة التاريخية على كل الأحداث الآنية بذكاء ، مما جعل لهذه المجالس مواقف تحريضية ضد السلطة بشكل غيرمباشر وأحيانا بشكل مباشر ، لذلك تحسست العديد من الأنظمة والحكومات من هذه المجالس ، وحاربتها بأساليب مختلفة ولأسباب ابتكرتها أو استنبطتها من أفواه المتحدثين ، خاصة وأن الجماهير التى تحضر هذه المجالس لا يحصى عددها ، تصل الملايين فى مجموعها ، ومنذ عام ١٩٧٥ م تعرضت هذه المجالس وهذه الطقوس إلى المزيد من الضغوطات حتى وصلت إلى الاشتباكات المسلحة مع شرطة السلطة أو الإعدامات لأصحاب هذه المجالس ، انتهت هذه الضغوطات بوجود الحد الأدنى من هذه الشعائر والمظاهر فى الوقت الحاضر بعد أن أجبرت الحكومة منظمى هذه المجالس أن تكون مقتصرة فقط داخل العتبات المقدسة وبشكل محدود جدا .

إلا أن هذه الطقوس والشعائر كانت قد أصبحت أممية حيث انتقلت من العراق إلى إيران وإلى لبنان وإلى البحرين والكويت وإلى العديد من البلدان الإسلامية مثل أذربيجان ، وأفغانستان ، والباكستان ، والهند ، ودول آسيا العديدة .

وكتب الشعراء آلاف القصائد فى الحسين وفى استشهاده وثوراته وبطولته ، وفى مدينة النجف وحدها يصل عدد الشعراء الذين رهنوا أنفسهم وشعرهم للحسين ولاستشهاده إلى الآلاف وإلى مئات من الأبيات الشعرية ، وقد سموهم شعراء الطف ، وهنا نود أن نسجل أن أول قصيدة قيلت فى رثاء الإمام الحسين كانت للشاعر اسماعيل الحميرى فى القرن الثانى الهجرى ، والتى يقول فيها :

أمرر على جدث الحسين

وقل لأعظمه الزكيه

يا أعظما لازلت من

وطفاء ساكبه رويه

ما لذ عيش بعد رضك

بالجياد الأعوجيه

فإذا مررت بقبره

فأطل به وقف المطيه

وابك المطهر للمطهر

والمطهرة الزكيه

أشكال التعزية وطقوس "عاشوراء" :

للتعزية الحسينية أشكال مختلفة تختلف بالشكل وتلتقى بالحزن والألم وتطهير الذات ، هذه الطقوس ليست بالضرورة أن تكون نابعة من الدين الإسلامى ، إلا أنها

ظاهرة اجتماعية جاءت ردا على ما شعر به العراقيون من ذنب ، هى عقدة ذنب العراقيين تجاه حفيد رسول الله (ص) أن دوافع هذه الطقوس اجتماعية ونفسية أكثر مما هى عقيدة دينية ، ولكنها بمرور الزمن أخذت شكل ومضمون ومكان العقيدة ، وهى أيضا رد فعل لما واجهه الشيعة من اضطهاد سياسى عبر قرون من الزمن : لذلك أصبحت جزءا من (الدفاع عن الذات وحمايتها والتوكيد على هويتها)[١٢] .

وللتعزية مفهوم خاص يرتبط جدليا بالاحتفال بذكرى استشهاد الحسين والتى يصادف العاشر من محرم ، إلا أن أحداثها تشمل كل الأيام العشرة الأولى من محرم ، ويأخذ كل يوم شكلا من هذه الاحتفالية الطقسية يتناسب وذكرى واحد من أبناء أو أخوة الحسين أو أصحابه الذين كانوا معه ، وقد جاء هذا التوزيع فى إطار ما ورثناه من موروث شعبى تفاهم الناس حوله واتفقوا ، مع العلم بأن المعارك لم تدم كثيرا ، وأن صبيحة العاشر من محرم هى موعد للحدث الأكبر بشكل عام واستشهاد كل من كان مع الحسين .

المجالس الحسينية :

أو كما نسميها فى العامية العراقية (القراية) إلى القارئ أى الراوى ، والذى سميناه بالعامية العراقية أيضا (الملا) أو (الروزخون) وأحيانا (القصة خون) هى تسميات عديدة أشهرها القارئ أو الملا .

والمجالس الحسينية هى الأمكنة التى يتجمع فيها الناس للاحتفال بذكرى استشهاد الحسين ، وتكون عادة فى المساجد ، أو الساحات ، أو الحسينيات ، أو القاعات العامة ، أو فى بيت من البيوت ، أو حتى الشوارع حيث يقطع عنها المارة ، وتهيأ لاستقبال المستمعين بعد أن تفرش الأرض بالحصر أو السجاد .

وفى هذه المجالس يقوم الخطيب الذى سميناه (القارئ) بالحديث عن مناقب الحسين وجده الرسول وأبيه على بن أبى طالب ، وعن تعاليم الإسلام وبعض الأحاديث وتفاسير لسور من القرآن الكريم ثم يعرج على مأساة شهداء كربلاء وعلى رأسهم الحسين ، وقد خصص كل يوم للحديث عن شخصية معينة أو عدة شخصيات مع ذكر ووصف بطولاتهم وكيفية استشهادهم بشكل مفصل وبسيناريو دقيق وبحوار جميل

وبأشكال مختلفة من الأداء التمثيلى الذى يجمع بين عدة طبقات صوتية وعدة أشكال من الأداءات التى تعتمد على الخطابة وفنونها وخصوصية اللهجة النجفية فى الخطابة وعلى الألحان ابتداء من المواويل والتخصص بنوع الأبوذية[١٣] منها ومرورا بالألحان الشعبية الفولكلورية واحتواء لكل المقامات العراقية العربية مما يغطى (القارئ - الملا) مساحة واسعة لإبداع الأداء لا يقارن مع أى ممثل محترف : فالتقنيات التى يمتلكها القارىء يعجز الممثل المعاصر امتلاكها لعمق تدريب القارئ والبدء من الطفولة على تدريبه وتعليمه : فإلى جانب ما يمتلكه من موسوعية المعرفة فهو يمتلك أدوات الأداء من صوت وحضور وشكل وإلقاء ومعرفة دقيقة باللغة وخزين واسع للشعر العربى من المعلقات حتى اليوم ، ويتفاوت مستوى كل قارئ عن غيره من ناحية مستوى التعليم ومستوى التدريب والاستعدادات الفطرية وما يمتلكه من إمكانات صوتية ومن تدريب لحنجرته .

يعد المكان إعدادا جيدا ، تفرش الأرض بالحصر أو السجاد ويتصدر المجلس منبر خشبى بلون أسود ، وتكتسى الجدران بستائر سوداء ، وترتفع أعلام سوداء وخضراء وحمراء . وتعلق لافتات بتمجيد الحسين وبأقواله وبشعارات دينية أو آيات من الذكر الحكيم . وتوضع كراسى لبعض الشخصيات ، بينما يجلس العامة من الجمهور على الأرض المفروشة بالسجاد .

يبدأ المجلس بقراءة مرتلة للقرآن الكريم ، بعد ذلك يعتلى القارئ (الخطيب) المنبر . من صفات القارئ أنه يستطيع أن يؤثر فى الناس بشكل عاطفى ونفسى ، وينفذ إلى دواخلهم ، وسرعان ما يحتويه ويحتوى عواطفهم وشعورهم . ويستطيع أن يبكيهم أو يبكى معظمهم بكاء حارا ويؤثر على الآخرين تأثيرا مباشرا ، إن وصف الخطيب وإماكاناته تظل عاجزة فى استكمال التعبير دون المرور بالتجربة العملية وسماع واحد منهم على الأقل ليتلمس الإنسان كم هى هائلة هذه الطاقة المخزونة عند هذا الرجل المبدع ، إننى أعتبر هؤلاء فنانين كباراً أتمتع بالاستماع إليهم ، ونادرا ما استطعت مقاومة تأثيرهم النفسى والشعورى ، وكثيرا ما بكيت بشكل لا إرادى لا أستطيع أن أتحكم بعواطفى تجاه المبدعين منهم رغم ما أدعى من علمانية .

اللّطامة :

وهي مجموعات تشكل موكبا يطوف شوارع المدن ويشكلون حلقات وقد شقوا ملابسهم عند صدورهم وتحزموا بها عند الخصر ويأخذون باللطم على الصدر فى إيقاع واحد يختلف باختلاف لحن (الردة) أى القول الذى يصاحب اللطم والذى يردده (الرادود) أى القوال ؛ لكل ردة بحر خاص ولحن خاص وإيقاع خاص ، وتتميز كل مدينة بنوع رداتها وألحانها وإيقاها ، ولكنها تشترك بالصفات العامة ، وتسير هذه المواكب على شكل (حوطات) كما نسميها بالعامية أى حلقات تطوف الشوارع ومحاطة بالناس من نساء ورجال ، وكذلك بأعداد كبيرة من رجال الأمن والشرطة وقد استفادت هذه المواكب من التقنيات الحديثة حيث أخذت تستعمل الميكروفونات التى تعمل على البطارية لإيصال صوت الرادود لكل اللطامة ، وكذلك الاستفادة من الكهرباء عبر مولدات صغيرة تسحب على عربات أو سيارات ، بينما كانوا فى الماضى يستعملون الفوانيس النفطية والفنرات فى حين كانوا قبل ذلك يستعملون الشعلات والشموع ويستعملون الإضاءة ؛ لأن هذه المواكب تطوف الشوارع ليلا ورغم إنارة الطريق فإنهم يحتاجون إلى المزيد منها للاحتفالية .

لكل فئة اجتماعية موكب من اللطامة : هذا موكب القصابين ، وذلك موكب الندافين ، وموكب عمال النفط ، وهكذا فلكل فئة مجلسها الحسينى وموكبها ، وبالتالى انتقالها بشكل جماعى إلى كربلاء لزيارة العتبات المقدسة فى يوم الأربعين من مقتل الحسين .

هناك عدة إيقاعات للطم ، تتناسب مع الأنغام التى يستعملها الرادود وهو خبير بها وبمقاماتها وبألوانها وبايقاعاتها ، وهو شاعر متمكن ينظم قصيدته التى قد تصل أبياتها إلى أكثر من مائتى بيت سواء كانت بالفصحى أو العامية ، يضمنها إلى جانب المواقف الثورية البطولية للحسين وصحبه والمعانى السامية لاستشهادهم إسقاطات سياسية معاصرة ، فإنه قادر على إسقاط مأساة الحسين وثورته ووحدته وإصراره على موقفه على أحداث معاصرة يومية وحياتية ؛ مما يساعد على تصاعد وتأثر اللطم عند اللطامة ، وهذا من أسباب تخوف السلطات الحكومية من هذه الطقوس ومنعها .

موكب الزناجيل :

(الزناجيل : مفردها زنجيل ، وهى كلمة محورة عن كلمة (زنجير) الفارسية التى تعنى السلسلة [١٤]) وهى مجموعات من المعزين يشكلون حلقات كبيرة تطوف شوارع المدن وتمشى خطوة خطوة وقد شقوا ملابسهم السوداء (الدشداشة) من الكتفين من الظهر ويحملون بأيديهم سلاسل حديدية (نسميها (الزناجيل) وهى نوعان - نوع تنتهى بسكاكين صغيرة ونوع عادى ، ويقوم الناس باللطم على الكتفين بالسلاسل الحديدية على إيقاع الطبول والأبواب الخاصة مع وجود (الرادود) الذى تعرفنا عليه عند اللطامة ، علما أن إيقاع الزناجيل يختلف عن إيقاع اللطامة ، وله عدة أنواع تتناسب مع القصيدة التى يرددها الرادود مع اللازمة التى يرددها الجميع ، على أن يردد المشاركون بين الحين والآخر (يا حسين) طويلة - ثم (يا مظلوم) وكالعادة فالناس من نساء ورجال وأطفال يحيطون بهذه الحلقات ويمشون معهم ويرددون اللازمة بعد الرادود مثلما يشتمل الموكب على مصابيح كثيرة وأعلام سوداء وخضراء وحمراء نسميها بالعامية (البيارق) جمع (بيرق) وهى كلمة فصحى تعنى الأعلام .

يستمر الموكب فى التطواف إلى أن يصل إلى مكان يتفق عليه للوقوف ودائما يكون مسجد أمير المؤمنين على ، الواقع على نهر العشار فى البصرة ، أما فى الكاظم فينتهى الموكب فى صحن الأمام الكاظم وفى النجف ينتهى عند صحن الإمام الحسين والعتبات المقدسة ، وهكذا فإن الموكب ينتهى فى كل مدينة إلى مكان طاهر ومقدس ، وعند وقوف الموكب فى محطته الأخيرة يظل الرادود متوسطا الموكب ويزيد من حماس المشاركين والمرددين ، بينما يتصاعد صراخ النساء ويكاؤهن وبكاء الرجال الذين يحيطون بالموكب فيزداد ضرب السلاسل على الأكتاف ويزداد حماس ضاربى الزناجيل ويتسارع إيقاع الضرب وقوته على الأكتاف حتى تدمى وتسيل منها الدماء خاصة أولئك الذين يغالون فى استعمال الزناجيل المزودة بالسكاكين فى نهايتها ، وتتعالى أصوات النساء بالصراخ المفجوع وسط أسوات الرجال والنساء (و ا إماماه .. واحسيناه) (ساعد الله قلب الحوراء زينب) ومع أصوات التكبير (الله أكبر) وتسمع أصوات النحيب والبكاء من كل صوب وتندمج المشاعر ما بين المتحلقين حول موكب الزنجيل والمنذورين باللطم بالزنجيل .

وقد دخلت التقنيات الحديثة أيضا لزيادة الكفاءة فى الموكب ؛ فمولدة كهرباء محمولة على عربة أو سيارة نقل صغيرة ومايكروفونات لتضخيم الصوت ومصابيح كاشفة .

وكما جرت العادة فى مواكب اللطم فإن لكل موكب تسمية وجهة ينتمى إليها معظمها مهنية أو مكانية أو عشائرية ، وهذا ما تظهره اللافتات السوداء المحمولة فى بداية كل موكب .

يكون ضرب الزناجيل على الأكتاف المكشوفة حسب الإيقاع ، والذى يحدد عدد الضربات ؛ فهناك إيقاع فردى ضربة لكل كتف وإيقاع آخر ضربتان ، وهناك ضربة على الكتف الأيمن ثم ضربة على الكتف الأيسر وثالثة على الأيمن مع الحفاظ على الإيقاع الثلاثى ، وهناك إيقاعات سريعة وإيقاعات بطيئة تتحدد بها سرعة الضرب على الأكتاف على أن تتوحد الأيدى لكل المشاركين فى الموكب لتوحيد الإيقاع الذى يبنى الرادود عليه النغم الذى سيتخذه فى تزويد قصائده والردات التى يختارها وفق أوزان العروض وأسس المقامات الموسيقية أو المواويل ، تتقدم المواكب فرقة موسيقية بآلات فولكلورية شعبية مكونة من طبول صغيرة وكبيرة ، أبواق نحاسية وآلات نفخ ، إضافة إلى الصنوج جمع (صنج) .

فى وسط الموكب يرتفع هيكل غريب الشكل يعتبر من الموروثات ، ويقال إنه يرمز إلى لسان « الشمر بن ذى الجوشن » ويسمى هذا الهيكل (علم زنكى) أو لسان الشمر ، وقد جاء هذا النصب عبر أسطورة شعبية تدخل فى إطار الخرافة حتى عند الشيعة وخاصة فى أوساط المثقفين منهم ، والهيكل عبارة عن قضيب نحاس طوله حوالى مترين ، ويستند إلى عمود خشبى يثبت فى محزم حامل النصب ، وعلى القضيب النحاسى يتدلى لسان الشمر وهو مبالغ بحجمه ومصنوع من النحاس المنقوش بنقوش وطلاسم ورسوم ، وإلى جانب اللسان نجد لسانين صغيرين وبينهما حمامتان من الفضة إضافة إلى أغصان وورود على أن تترك للسان الكبير حرية الحركة (١٥) .

مواكب القامات :

فى ذروة العزاء الحسينى ينذر العديد من الأولاد للحسين فى أن يشاركوا فى موكب القامات ، ويصبح لزاما على الشخص ضرب نفسه (بالقامة) أى بالسيف .

ليلة العاشر من محرم تصبح مدينة البصرة مدينة مسكونة بالحزن والألم وتتعالى الطبول من كل أرجاء المدينة حتى وكأنك أمام هجوم متوقع لجيش فى العصور الوسطى .

ومواكب القامات هى المواكب التى تجمع عددا من الناس وقد ارتدوا الأكفان ويضربون أنفسهم بالسيف وتكون طقوس هذه الليلة كالآتى :

فى ليلة العاشر من محرم تفتح كل الحمامات الشرقية فى المدينة وبعد صلاة العشاء يغير مجموعة من الناس ملابسهم ويرتدون الأكفان بعد الاغتسال وحلاقة الرأس بالموس ، وعند منتصف الليل تستقر كل مجموعة من مجاميع القامة فى مقراتها ، ويبدأ كل واحد بالتحضير النفسى وتخدير الجبهة حيث يجلسون على الأرض ومع الطبول وترديد (يا حسين) بضرب كل رجل منذور جبهته براحة يده ، ويستمر كذلك لفترة طويلة ، يدخل خلالها فى وضع نفسى يستطيع أن يفدى نفسه للحسين ، وتكون الجبهة قد تخدرت ، وقبل أذان الفجر يقف كل منذور أمام قائد الموكب الذى يحمل سيفا مثلما يكون المنذور يحمل هو الآخر سيفا ، ويبدأ رئيس الموكب بضرب المنذور بالسيف على جبهته وبعدد المرات التى يختارها المنذور ثم يخرجون جميعا إلى الشوارع بالأكفان كل يحمل سيفا وخلفه أخوه أو ابن عمه أو صديقه يحمل عمودا خشبيا بيده يمنع بها محاولة المنذور ضرب نفسه بالسيف [١٦] .

تنطلق المواكب فى الشوارع فى المقدمة المنظمون وحملة الأعلام وحاملو الطبول والأبواق ثم ترى المنذورين الذين يكونون قد تفجر الدم من جباههم وأخذوا يضربون تلك الجباه بين الحين والآخر وبما تسمح لهم ظروفهم وإمكانية المصاحب لكل منذور فى منع هذه السيوف والخناجر من الوصول إلى الجباه ، يصاحب هذه المواكب حشد من الناس يرددون معهم (حيدر - حيدر - حيدر) وحيدر هو الإمام على بن أبى طالب (كرم الله وجهه) .

تطوف هذه المواكب شوارع المدينة بجحافل كبيرة من البشر الذين ارتدوا الأكفان وقد غطتهم الدماء وهم ينزفون من جروحهم ويحملون السيوف محاطين بالآلاف من البشر وقد يسقط بعض هؤلاء ويحملهم الناس حيث جندت مئات السيارات للإسعاف إذ تعجز السلطات الصحية الرسمية من توفير هذا العدد من سيارات الإسعاف فيتبرع

الناس بسياراتهم لتجهز الإسعاف وقد يموت البعض الآخر فى الشوارع بعد أن ينزف من دمه أو فى المستشفيات التى ينقلون إليها وتعتبر من الأمنيات لكثيرمن الناس .

عند الفجر تنتهى هذه المواكب عند الحمامات الشعبية حيث يدخلون إلى تلك الحمامات ويغتسلون ويتلقون العلاج إن كانوا بحاجة له ، وفى كثير من الأحيان بطرق شعبية .

تحاول النسوة أخذ قطعة من الأكفان لأنهن يعتقدون بأنها تفيد للنذور خاصة تلك المرأة العاقر التى تحلم بطفل ؛ إذ هذه القطعة من الكفن تصنع المعجزات فى معتقداتهن ؛ إذ أنهن يعتقدن (أنه يفك عقدتهن) وتحمل طفلا ولدا تنذره للمشاركة في مواكب القامة . ولذلك تستكمل النورة حيث تجد بين المطبرين من عمره شهر واحد وقد ربط رأسه وارتدى الكفن وجرحت جبهته الطرية بداية له كمننور سيظل مرهونا لهذا الطقس طيلة عمره يؤخذ كل عام إلى أن يصبح قادراً على تنفيذ نذره بنفسه .

مازلت أذكر تلك الليالى السوداء الرهيبة والمخيفة التى كانت تمر على مدينة البصرة ليلة كل يوم عاشوراء ، وكذلك تمر هذه الليلة على مدن أخرى كالكاظمية والنجف وكربلاء والحلة والناصيرة والديوانية ، ليلة ليست ككل الليالى ، ليلة مشحونة بالموت وبالطبول والأبواق والبيارق والأكفان والدماء والسيوف وأصوات سيارات الإسعاف وسيارات الشرطة ورجال الأمن المسلحين بالبنادق والرشاشات وعويل النسوة وصراخهن وقدور الأكل التى تطبخ على أرصفة الشوارع ، وفى الشوارع الفرعية وروائح البخور التى تعم المدينة ، ماذا حل بهذه المدينة ؟ لماذا تتغير بهذا الشكل الحزين ، لماذا تصبح الأحزان موزعة عند كل باب من أبواب بيوت المدينة دون تميز ، وتصبح الأكفان رمزا والموت طريقا ، هكذا نشعر ، نعم يصبح الموت طريق كل إنسان ، ليس بعيدا أن يسقط إنسان عند قدميك ويودع الحياة دون أن تستطيع إنقاذه بعد أن اختار بنفسه طريقه للفداء « بالانتحار » إنه فداء الحسين الذى قال جملته الشهيرة وشهادته (إذا كان دين محمد لا يستقيم إلا بقتلى فيا سيوف خذينى) .

يمتلك هؤلاء المنذورون روحا وعقيدة تدفعهم للفداء بأرواحهم ، هم يعتقدون أن دم الحسين المقدس لا يفدى إلا بدم العراقيين وهى عملية تطهير وشعور مركب بالذنب ،

لا يحل هذه العقد إلا الفداء الحقيقى للشهيد المقدس ، يعم ظلام أسود كل ما يدور حول هؤلاء المكفنين ، وتصبح الجنة قريبة من أنوفهم ، هم لا يخافون السيوف البراقة بأيديهم والتى تهوى على جباههم ، إنهم يعزفون مع أرواحهم معزوفة الحياة المقدسة ، وتعطى لكل واحد منهم قيمة وجودية ترتبط بعلو قيمة الحسين الدينية وقربه إلى رسول الله .

لوحة وحشية يسودها اللون الأحمر وأرضية الكفن الأبيض والبيارق التى تشق غيوم الفجر ، والفجر المتفجر مع الله أكبر ولا إله إلا الله ، ورؤوس مجزوزة بموس حلاق يتفجر الدم منها ، هى غير معروفة الملامح تتوحد باللون الأبيض ودم متفجر يطرز كل الأكفان ، هنا يتوحد المشهد ويصبح قريبا من الموت ؛ أى قريبا يواجه وجه الله ولا تملك إلا الحسين شفيعا وحبيبا وإماما ، يتوحد المشهد ، تتوحد الأجسام ، والرؤوس والوجوه ، وتغيب الأسماء والألقاب والمراكز ، روحك بين السيف والخشبة التى قد تصده ، وكثيرا من الأحيان لا تصده ، هنا قدرك مع هذه الخشبة التى قد لا تحميك وتتمنى ألا تحميك ، إنه صراع جديد بين الحماية وعدمها ، بين الخشبة والسيف ، بين الروح والحياة ، بين البقاء والعدم ، وستضيع عليك فرصة التفكير فى أن الحياة هى البقاء أم أن البقاء هو الموت ، هنا قيامة جديدة تحدث على الأرض طرفها الحسين ؛ الكل فيها قد تكيف مع الحدث وتوحد مع كفنه وتعطر بدمه .

هنا مسرح الصورة الذى يجمع ما بين آلات النفخ والطبول والصنوج وأصوات الرواديد وترديد الآلاف ، حيدر حيدر ، ورؤوس المتبرعين بذبح أنفسهم قربانا لسيد شهداء الجنة وفداء للحسين ، هذا عرض جماعى راقص على طبول الموت يصل إلى أعلى الدرجات من الدراما متوحدا فى فضاء الأكفان وفضاء المدينة الأسود ، أكفان مطرزة بالدم الأحمر ونزيف راقص بلون اللوحة ويعطيها روحا وجمالا مثلما يعطرها بالموت ، الكل يتحرك بكل ما فى فضاء المدينة ، البيارق ، النساء ، الأطفال ، الشيوخ ، الغيوم ، الأكفان ، السيارات ، الطبول ، العربات ، الصنوج ، صراخ النسوة ، والله أكبر ، تصل المدينة إلى حركة ثورية أسطورية تتشابك بملحمة كبرى لم تشهدها الحياة إلا تلك الليلة ، ليلة القيامة الحسينية ، ملحمة بمعنى القول والفعل والمعنى والشهادة ، وثورة تشارك بها كل ذرات التراب فى المدينة مثلما تشارك بها كل خلايا الأجساد

التى شربت من مياه الأنهار العراقية ، والطين العراقى ، هنا صورة العراق العاطفى الحساس ، الرومانسى الثائر ، الواهب المتعبد ، المتسامح مثلما هو العراق الرافض القاسى المتعند ، المتصلب المحارب ، الذى لا ينحنى إلا بقطع الرأس ، ليلة متميزة لا يوقفها طقس ولا حدث ، ليلة قيامة ويوم حشر ، كل شىء مكفن بالأبيض وغارق فى الدم ، فيضان الدم يلطخ كل شوارع المدينة المتعبة بعد الفجر ، ومع شروق شمس العاشر من محرم ، وفجأة تغيب كل هذه الجموع ، مئات الآلاف من البشر تختفى حالا ، الأكفان ، الدماء ، الطبول ، الصنوج ، الرؤوس المصبوغة بالدم ، ويتوقف كل شىء ، لا حركة ، موت جديد من نوع آخر .

المسرح ، الشارع ، أصبح فضاء فارغا من البشر مئات الآلاف التى كانت هائجة ثائرة رافضة ، راقصة رقصتها الأخيرة ، رقصة اللوعة والألم ، رقصة مذبوحة بالسيف ، راقص مذبوح ، ونادم مجروح ، وموسيقى جنائزية ثائرة ، هذا النبح الحقيقى غير المجازى الذى كان يعم مسرح الشارع ، توقف فجأة وبنفس واحد .

صمت .. صمت .. صمت

سكون .. وشمس حزينة تزين أسطح البيوت .. شط العرب ساكن هادئ إلا من ثمة نوارس .. هديل حمامات .. ولا زقزقة عصافير .. ولا تسمع إلا نواحى الفخاتى .

تصبح المدينة مسكونة بالصمت ...

مدينة تموت بعد أن ودعت عددا من أبنائها تحت أنصال السيوف البراقة فداء للشهيد ابن الشهيد .

مدينة طهرت نفسها وطردت رجسها ، وغسلت جنابتها ، مدينة اغتسلت بدماء أبنائها لتتطهر من رجس حملته سنين وظل عالقا حتى فى أغصان أشجارها ، المدينة غسلت رجس الشيطان وانتهت من مخاضها وتطهرت ، إنه يوم التطهير الأعظم عند العراقيين : لذا حينما ينامون بعد هذا الجهد الجبار وهذا السهر وهذا الحجيج الذى لا ينقطع كل الليل ، وهذا العزاء المكتوب بالدم تنام معهم المدينة وكأنهم والمدينة تخلصوا من ثقل كانوا يحملونه على رقابهم .

ليست البصرة وحدها تمر بكل هذه الطقوس ، أنها تشارك مدنا عديدة جدا من وسط وجنوب العراق من أهمها : بغداد ، والكاظمية ، والنجف ، وكربلاء ، والبصرة ، والحلة ، والناصرية ، والعمارة ، والديوانية ، ومدن وقصبات صغيرة أخرى .

التشابيه :

إذا كانت الطقوس التى ذكرناها فى الصفحات السابقة عبرت عن ظواهر مسرحية متميزة بالقياس العلمى المعاصر فإننا فى التشابيه التى سنورد وصفًا لها كما كانت تحدث فى البصرة مع الإشارة إلى ما كان يحدث فى النجف والكاظمية ، هذه التشابيه هى حالة تمسرح وأحيانا تصل إلى عرض مسرحى ، وذلك خلال أيام الاحتفال العاشورى وتحديدا من اليوم الأول من محرم حتى التاسع منه ، أما اليوم العاشر يوم عاشوراء فتصل إلى الذروة ، وسنقدم صورة لمسرح فطرى شعبى أقرب إلى ما كان عليه المسرح اليونانى والإغريقى ، بل أكثر تطورا بمراحل ، هذه المقدمة أجدها ضرورة للتمهيد لما سنطلع عليه من تفاصيل ، وتدفعنا للسؤال عن ماهية ومفهوم التشابيه .

التشابيه هى ما كان يصاحب المواكب آنفة الذكر من تشخيص وتشبيه للشخصيات التاريخية الرئيسية فى فاجعة الحسين فى كربلاء ، وبمعسكرى الصراع على حد السواء ، بمعنى أننا نخلق ونعيد تشخيص شخصيات من معسكر يزيد بن معاوية ، وأهم هذه الشخصيات (الشمر بن ذى الجوشن) الذى جرؤ على قطع رأس الحسين ، وفى معسكر الحسين تجسد كل من القاسم صاحب عرس الدم ابن الثانية عشرة الذى خرج شجاعا محاربا مدافعا عن عمه الحسين ، والعباس بن على الشخصية الأسطورية الشعبية رجل المهمات الصعبة ، المستقيم و العادل كحد السيف ، وشخصية الحسين ذاتها إلى جانب شخصيات أخرى ، هذه الشخصيات يمثلها ممثلون فطريون ويدربهم على أدوارهم مدربون ومخرجون فطريون أيضا ، ومع تقسيم يمثل سيناريو الحدث الكربلائى قسمت الليالى وتخصصت كل ليلة بحكاية عن واحد من أبرز مرافقى الحسين والذين استشهدوا قبله ، على أن تجتمع كل الشخصيات

التى استعرضت خلال التسعة أيام من محرم فى صبيحة اليوم العاشر لتحدث المعارك الكبرى ، ولنرى الأحداث ، ولنرى الأحداث مكتملة ومجتمعة فى مشهد مسرحى متكامل يمثل مسرحا شعبيا لأكبر تراجيديا حياتية مرت بالتاريخ الإسلامى وتحديدا لمأساة حدثت فى القرن الأول الهجرى وظلت فى الذاكرة الشعبية طيلة القرون الماضية ولم تضمحل أو تتلاشى بل بالعكس تطورت ونمت واتسعت وأخذت أشكال جديدة فى الإطار التنفيذى الفنى أو العلاقة الجماهيرية أو الاستعداد الفطرى لها .

تبدأ التشابيه فى اليوم الخامس ، فيصاحب كل موكب شخصية من الشخصيات بكامل استعدادتها المسرحية وإكسسواراتها ومكياجها وما توحيه هذه الشخصية لمن أعدها أو ساعد فى إعدادها وللممثل الذى تأتى مواصفاته قريبة جدا للشخصية التى يمثلها واختصارا للوصف الذى ينطبق كل ليلة على شخصية معينة ؛ فسأذكر فى مكان لاحق تفصيلا وتحليلا لكل من شخصية العباس بن على والقاسم بن الحسن أو بالأحرى التشابيه التى كانت تمثلها فى هذه المواكب وفى الليلة المخصصة لكل واحد منهما ، وكأننا هنا أمام فصول مسرحية منفصلة ومتصلة بالحدث المسرحى العام فى آن واحد ، أو على الأقل أمام مشاهد مسرحية متقنة الأداء والإعداد فى المسرحية الحسينية إن جاز لنا التعبير مع توفر كل عناصر المسرحية أو ما يتطلبه العرض المسرحى من ديالوج ومنولوج ، وبناء وحدث ، و صراع وديكور ، وإكسسوار وجمهور ، ومكان مخصص للتمثيل وممثلين ، وما أقربنا هنا إلى المسرح الإغريقى ، إذ تبنى منصات للتمثيل فى بعض الأمكنة كصحن مسجد الإمام الكاظم ، ومما يذكر ثلاث منصات بثلاثة مستويات لأحداث المسرحية التى تعاد كل عاشوراء ، أو يمكن أن تربطها كما أسلفت بما كان يحدث فى المسرح الإغريقى (إذ إن المسرحية كانت تعرض على مسرح فى الهواء الطلق مكشوف ومنصة ذات عمق قليل ، وكان التأكيد فى هذا العرض على ما يكتبه الكاتب الذى يكتب مسرحيته أصلا للتمثيل وليس للقراءة) [١٧] وهنا فى المسرح الحسينى يوجد اختلافات تفرضها طبيعة التجربة وعوامل الفولكلور المختلفة والأدب الشعبى الذى يدخل أساسا فى إطار هذه العروض المسرحية . فالنص قد يكتبه أكثر من كاتب وشاعر ، أو يمكن إعداده من تراث شعبى غزير ، وهنا لابد من الإقرار أن الأدب الشعبى هو رافد المسرح الحسينى (يعتبر الأدب الشعبى رافدا

من روافد الفولكلور لما يتضمنه من التعبير عن العادات والتقاليد والممارسات والفنون القولية التي يقع ضمنها الشعر الشعبي والأغاني الشعبية بجميع ألوانها ومما يرافقها من ألحان وموسيقى وحكايات وأمثال أساطير ، ويتصف الأدب الشعبي بالتغيير والتنوع والتطور باستمرار فيتداوله الناس في بيئاتهم ويتوارثونه جيلا بعد جيل [١٨] .

نعود إلى المواكب التي تجول الشوارع ومعها تلك الشخصيات التي نستعرض حالها بكامل استعداداتها المسرحية شكلا ومضمونا وتقنية عالية في الأداء التمثيلي الفطري الذي لا يعتمد على قواعد المسرح التي اعتدناها ، إنما هو شكل من أشكال المسرح الحقيقي (أو هي محاولات جريئة لخلق مسرح شعبي متطور يثير أفكارا وأساليب وصراعا ويضيف إلى المسرح الحديث خبرات وتجارب عملية وعفوية جديدة تنطلق من تاريخنا وحضارتنا ، وكذلك واقعنا الاجتماعي في الوقت نفسه)[١٩] وقد استفاد المسرح العراقي كثيرا في تجربته العامة من المسرح الحسيني شكلا وأداء ومضمونا ، ويمكن أن نعود في دراسة أخرى لإظهار تأثيرات المسرح الحسيني على المسرح العراقي خاصة في تجارب هامة كتجربة قاسم محمد .

في هذه المشاهد المسرحية يكون الشكل ذا مدلول هام ، لذا فكل ممثل لدور من الأدوار يعتني بلباسه وإكسسواراته لتنم عن شخصية خاصة ، وأن الحشود الجماهيرية الكبيرة من الناس لا تساعد على إيصال الصوت بشكل واضح حتى عند استعمال بعض التقنيات الحديثة المحدودة : لذا كانوا يهتمون بالصفات الكلاسيكية لتشكل الشخصية من ملابس وإكسسوارات ومنمنمات أخرى لاستكمال الشخصية والمشهد .

فصول ومشاهد متطورة للمسرح الحسيني :

تبرز أهمية المشاهد ودرجة إتقان إخراجها حسب أهمية الشخصية أولا والصورة التراجيدية التي يمكن أن تستغل لاستدرار عطف الناس وبكائهم ، وتؤثر هذه المشاهد في الناس سلبا وإيجابا إذ نلمس ردود فعل الناس تجاه هذه الشخصيات ، فكثيرا ما تم الاعتداء على الممثل الذي يمثل (الشمر بن ذي الجوشن) وكثير من الحوادث تعاقبت في هجوم النساء والأطفال وبعض الرجال على هذا الممثل وضربه بالأحذية

أحيانا وبالحجارة أحيانا أخرى بينما يكتسب ممثل شخصية العباس الاحترام والرهبة ، في حين يكتسب القاسم بن الحسن العطف والرأفة والحزن وخاصة والممثل في سن الثانية عشرة .

تقول الأسطورة الدينية الشعبية التي وضعت لاحقا لأغراض عديدة كجزء من الذاكرة الشعبية أكثر مما هي حادثة تاريخية ، إذ إن الحدث التاريخي طور ، واستكملت صوره المختلفة وأكسبت الحدث صورة تراجيدية درامية مادتها الحوار الشعري أو الشاعري بأقل تقدير ، تماما مثلما طبقت المأساة في المسرح الاغريقي التي اعتمدت الشعر والشاعرية ميدانا لها إلا أن الماساة الأغريقية تختلف في طبيعتها عن مأساة الحسين .

(المأساة هناك ميتافيزيقية محضة) [٢٠] كما يقول الدكتور يوسف إدريس الذي يضيف (المأساة هناك لا تناقش العلاقة بين الإنسان وخالقه أو المتحكم في مصيره [٢١] أما المأساة الحسينية وفي عرس القاسم بالذات فالماساة هنا إنسانية اجتماعية تناقش علاقات الإنسان المختلفة وصراعه مع أخيه الإنسان وتخاطب فيه الرحمة والشفقة لطفل في الثانية عشرة من عمره وهو لا يملك عداء لهؤلاء سوى محاولة الدفاع عن النفس ، إنه ليس جانيا عليهم ولا يملك لعنة القدر عليه ، بل بالعكس هو جزء من قدسية عامة تنتمي للرسول الكريم (ص) فهو حفيده وابن حبيبه الحسن بن علي .

تقول الأسطورة الشعبية إنه بعد أن استشهد أتباع الحسين واحدا تلو الآخر وهم يدافعون عن الحسين وأهل بيته (كان يأتي الرجل بعد الرجل من أصحاب الحسين إلى الحسين فيقول :

– السلام عليك يا بن رسول الله .

– فيحييه الحسين ويقول :

– وعليك السلام ونحن خلفك ، ثم يقرأ :

(فمنهم من قضى نحبه ومنهم من ينتظر) حتى قتلوا عن آخرهم ولم يبق مع الحسين سوى أهل بيته وهم ولده علي (ع) وولد جعفر (ع) وولد عقيل (ع)

وولد الحسن (ع) وولد الحسين ، فاجتمعوا يودع بعضهم بعضا ، وعزموا على الحرب وكانوا سبعة عشر رجلا وقيل أكثر من ذلك .

وتقول السيرة الشعبية الحسينية إنهم استشهدوا أيضا واحدا تلو الآخر ، أولهم على بن الحسين وأمه ليلى بنت أبى مرة الثقفية ثم يستشهد محمد بن مسلم بن عقيل ومحمد بن أبى سعيد عقيل وعبد الرحمن بن عقيل ومحمد بن عبد الله بن جعفر بن أبى طالب وأخوه عوف ، ولم يبق إلا القاسم بن الحسن ابن الثانية عشرة من العمر، وكان أبوه قد أوصى أخاه الحسين بأن يربيه حينما مات مسموما ، وتقول السيرة الشعبية إن الحسن كتب وصية سلمها لولده القاسم وأوصى أمه لا تفتح الوصية إلا حينما يصبح الحسين فى مأزق أو موقف حرج ، لذا حينما خرج القاسم يريد حرب جيش يزيد بن معاوية رفض الحسين شفقة ورحمة بابن أخيه الذى لم يبلغ الحلم ورده إلى الخيام ، وهناك سلمته أمه رسالة أبيه الحسن وفتحها وقرأ أن انصر عمك الحسين ومت من أجله فى مثل هذا اليوم ، فخرج إلى عمه الحسين وقد استبشرت معالمه ، وسلمه وصية الحسن وأخذ يقبل يد الحسين ورجله حتى أذن له بعد أن عانقه وبكى بكاء مريرا ، وأمر أمه أن تحضر صندوق أبيه فلبس ملابسه وقلده سيف الحسن ومما تردده بعض السير أنه عقد له على ابنته تحقيقا لوصية الحسن فى تزويجه ببنت الحسين ثم أذن له للخروج إلى القتال .

فى مثل هذا المشهد الدرامى التراجيدى يتصاعد صراخ النساء وعويلهن بينما يرتفع صوت الراوى (القارئ) يروى الحادثة بتسلسل دقيق وسيناريو مركب لا ينسى من ذكر دقائق الأمور مستفيدا من صوته الجديهورى ورفعته وقدرته وإمكاناته فى استعمال فنون الصوت والإلقاء والقدرة على الغناء الحزين جامعا المواويل والمقامات المختلفة بتداخل الشعر الفصيح بالعامية ، الديالوج بالمنولوج ، صوت أمه مع قرقعة السلاح ، عمه الحسين وحواراته ، قدرة الممثل هنا على ترديد قصائد الحرب العالمية التى ترتبط بالفخر والعزة والكرامة ، وهنا فى كل عزاء حسينى وكل موكب حسينى تخرج عشرات (الصوانى) جمع (صينية) وقد زينت بالياس الأخضر والشموع والبخور والحلويات تعبيرا عن عرس شعبى للقاسم تمتزج الهلاهل بالصراخ ، مشهد يصل إلى ذروة التراجيديا مأساة ممثلة ومخرجة بشكل متقن تحمل كل عناصر

المشهد المسرحي ، مسرح الصورة والصوت والشخصية ، كل عناصر المسرح متكملة هنا ، مع تعاطف جماهيرى كبير من النساء والأطفال والرجال على حد سواء ، لا أحد يستطيع أن يحتجز دموعه ، ستضطر للبكاء تلقائيا والتعاطف دون نقاش ، إنه تأثير الفن ، تأثير المسرح ، تأثير الشعر والحوار .

وحتى أستطيع أن أسجل هنا أن المسرح بدأ يظهر فى هذه التشابيه كما لم يظهر فى المسرح الإغريقى ، بل إنه مسرح حديث يستفيد حتى من بعض تطبيقات برشت فى الملحمية والتغريب والقطع فإننى هنا أنقل المشهد كاملا كما جاء فى (مقتل الإمام الحسين)[٢٢] للشيخ عبد الزهراء الكعبى :

وخرج القاسم بن الحسن بن على بن أبى طالب عليهم السلام وأمه أم ولد وهو غلام لم يبلغ الحلم ، فلما نظر الحسين إليه وقد برز اعتنقه وجعلا يبكيان حتى غشى عليهما .

ثم استأذن عمه فى المبارزة فأبى أن يأذن له فلم يزل الغلام يقبل يديه ورجليه حتى أذن له[٢٣] فخرج ودموعه تسيل على خديه وهو يقول :

إن تنكرونى فأنا نجل الحسن　　سبط النبى المصطفى والمؤتمن

هذا حسين كالأسير المرتهن　　بين أناس لا سقوا صوب المزن

يقول الراوى : فقاتل قتالا شديدا حتى قتل - على صغر سنه - خمسة وثلاثين رجلا .

قال حميد بن مسلم : خرج علينا غلام كان وجهه شقة قمر وفى يده سيف وعليه قميص وإزار وفى رجليه نعلان قد انقطع شسع أحدهما ، ما أنسى أنها كانت اليسرى .

قال له عمر بن سعد بن نفيل الأزدى : على آثام العرب لئن مر بى هذا الغلام وهو يفعل ذلك لأثكلن به عمه الحسين ولأشدن عليه .

قال حميد بن مسلم : سبحان الله وما تريد بذلك ؟ والله لو ضربنى ما بسطت إليه يدى دعه يكفيه هؤلاء الذين تراهم قد احتوشوه .

عمر بن نفيل الأزدى : والله لأشدن عليه .

فشد عليه فما ولى حتى ضرب رأسه بالسيف فقتله ووقع الغلام إلى الأرض لوجهه ونادى :

القاسم : ياعماه .. يا حسينا ..

الراوى : فجلس الحسين (ع) كما يجلس الصقر ثم شد شدة ليث غضب فضرب عمر بن سعد بن نفيل بالسيف فأتقاها بالساعد فقطعها من لدن المرافق وصاح صيحة سمعها أهل العسكر ثم تنحى عنه الحسين رضى الله عنه وحمل أهل الكوفة ليستنقذوه فوطئت الخيل عمرا بأرجلها حتى مات وانجلت الغبرة فإذا الحسين (ع) قائم على رأس الغلام وهو يفحص برجليه والحسين (ع) يقول :

بُعداً لقوم قتلوك ومن خصمهم يوم القيامة فيك جدك وأبوك عز الله على عمل أن تدعوه فلا يجيبك أو يجيبك فلا ينفعك صوت والله كثر واتره وقل ناصره .

الراوى : ثم حمله ووضع صدره على صدره وكأنى أنظر رجلى الغلام يخطان الأرض فجاء به حتى ألقاه مع ابنه على الأكبر والقتلى من أهل بيته .

ثم يغنى موالا وكأنه قطع (بريشتى) فى وصف حالة الحسين :

(جابه ومدده ما بين أخوته)

ثم قال الحسين : (اللهم أحصهم عددا ، واقتلهم بددا ، ولا تغادر منهم أحدا). (٢٤)

هذا المشهد المنقول من كتاب مقتل الإمام الحسين لمؤلفه الشيخ عبد الزهراء الكعبى الذى كان يلقيه كاملا فى يوم عاشوراء من إذاعة إلا أن النص المسموع يختلف كثيرا عما هو مكتوب لقدرة الشيخ عبد الزهراء الكعبى على الارتجال والتوفيق بين ما يرتجله وما يملكه من نص مكتوب .

ويختلف القراء (الرواة) فى تتناول كل ليلة أو فى تناول مقتل كل من أتباع الحسين فالأساس واحد ، لكن يبقى تجلى وإبداع القارئ فيما يضيفه ويرتجله وبما يملكه من صوت مؤثر وأداء متميز وموسوعية معرفية وكيف يمكن توظيف التراث والحكايات والحديث لصالح الحدث ؛ فعلى سبيل المثال فى مشهد القاسم كثير من هؤلاء القراء يصف كيف وصل الحسين وكيف حمل القاسم ثم وضع جسده بين جثث أخوته وأبناء عمومته وكيف نام بين الجثث واحتضن جثة جثة وكيف ناجاها ورثاها واعتز بها وتأتى زينب أخته ووريثته فى حماية أهل البيت وكيف تنوح وتبكى القاسم وتأتى أمه وكيف تنوح على ولدها وتتغزل بشبابه وجماله وهو العريس الذى لم يدخل على زوجته ، عرس دام يعجز حتى لوركا من الوصول إلى ذروة إبداعه ثم تصور لنا السيرة الشعبية كيف يتناوب الحسين وأخته وأم القاسم وبقية نسائه فى وصف ومناجاة هؤلاء الشباب الذين ماتوا غداءً للحسين ويستغيثون بجدهم الرسول الكريم .

ووسط هذا الوصف الدقيق المؤثر ومخالطة الأحداث والمؤثرات التمثيلية والصوتية ومشهد الصوانى المملوءة بالبخور والياس والشموع تطفأ كل المصابيح فى المدينة وتبقى الشموع فقط مضيئة وسط صراخ وعويل ونحيب النسوة واستغاثة الرجال وأصوات المقرئين وطبول مواكب اللطامة والزنجيل ولا نسمع إلا الله أكبر ، وإماماه واحسيناه واعلياه ، مشهد يختلط فيه تمثيل الممثلين والقراء إضافة إلى ما يضيفه المشهد المعد سلفا من مؤثرات صوتية ومؤثرات واضحة ، يختلط كل ذلك بأصوات الممثلين الذين سرعان ما يلحتمون بالمشهد التمثيلى بكاء وعويلا .

فى ليلة القاسم تركز المشاهد على عرسه وعلى ما يكمل هذا العرس من الناحية التراجيدية والدرامية ، أما طريقة قتاله وكيف قتل على أيدى جنود يزيد بن معاوية فتظل مخزونة إلى صبيحة اليوم العاشر من محرم حيث تمثل المسرحية كاملة فى مكان واحد وزمن واحد كما رواها التاريخ مع عنصر التهويل والتضخيم والعناصر المسرحية الأخرى التى سنأتى على ذكرها لاحقا هذا جزء من مسرحنا المأساوى الجنائزى التراجيدى وهو يختلف فى أساسه عن المسرح الإغريقى كما يؤكد ذلك الدكتور يوسف إدريس (إن المسرح المأساوى عندنا كان لا يمكن أن ينشأ على نفس النمط الذى نشأ عليه المسرح المأساوى الإغريقى ، فمفهوم المأساة مختلف تماما ، المأساة هناك تنشأ

خارج الإنسان والإرادة الإنسانية وتؤدى إلى تغيرات مأساوية فيه وداخله ، بينما المأساة عندنا تنشأ من داخل الإنسان نفسه)[٢٥] لذا تجد المأساة تنشأ هنا من داخل الحدث الحسينى من بين أجساد القتلى وعويل النسوة كممثلات وكممثلين ، هنا يعجز لوركا وكل الشعراء من الوصول إلى ذروة المأساة لذا ظلت هذه الحوادث مؤثرة فى أدبنا وشعرنا وضميرنا وفولكلوريا وأغانينا ، بل ومواقفنا السياسية تجاه قوى الظلم ، ابن عرس الدم للوركا كذب وإبداع من هذه الملحمة الشعرية . والنص الأدبى الذى يجمع ما بين الفصحى والعامية شعرا وحوارا فن رصين ومدروس رغم أن كل فنانيه مجهولون وفطريون يتوارثون الفن والصنعة جيلا بعد جيل وعبر حوالى أربعة عشر قرنا منذ استشهاد الحسين وأهله وصحبه فى العاشر من محرم عام ستين للهجرة وحتى السنوات والأعوام القادمة ، وفى تقديرى أن الوقوف لمنع كل هذه الطقوس من قبل السلطات العراقية المتعاقبة ذهبت هباء وستذهب أيضا ؛ لأن جذورها سرعان ما تظهر بعد زوال المؤثر المتسلط على المنع ، هذا لا يعنى أننى أشجع أو أقف بجانب هذه الطقوس ؛ إذ إننى هنا باحث حيادى لا أريد التدخل فى الطقس والحدث والتاريخ وأكتفى بأن أغوص فى صلب هذه الطقوس لتقديم صورة لمسرح عربى بقينا قرونا لا نحاول التقرب منه ونقلل من قيمته الفنية ، وأحيانا نهينه إهانة كبيرة وكثير منا تبرأ منه وادعى أنه فن وافد من إيران فى حين أن الواقع والحقيقة التاريخية تؤكد أنه عراقى النشأة والتطور والتأثير ، وأنه انتقل إلى إيران فى القرن السادس عشر الميلادى فى حين أن ظهوره فى العراق كان فى أوائل القرن الثانى الهجرى[٢٦] .

وهكذا تتوزع التشابيه على أيام العشرة الأولى من محرم ويختص كل يوم بشخصية أو أكثر وتركز السيرة على تلك الشخصية فى ذلك اليوم وتخصص القراءات والأحاديث والرثاء فى كل المجالس الحسينية فى كل بقاع الأرض ، هذا التقييم فرضته الذائقة الشعبية ، أو قل لانعرف له أسبابا واضحة إنما توارثناه عبر مئات السنين ؛ فالحقائق التاريخية لا تذكر مثل هذا التقسيم وهذا التطويل ، وتذكر أن جيش يزيد بن معاوية قضى على الحسين وأهله وصحابته وعددهم اثنان وسبعون رجلا بمن فيهم أخوته وأبناؤه فى أقل من ساعتين من قبل ظهر يوم العاشر من محرم ، وأن كل ما يرد فى هذه السيرة الحسينية ما هو إلا فولكلور موضوع تطور ونما عبر مئات السنين .

تحاول هذه التشابيه أن تبرز الشخصية وتضفى عليها طابعا مسرحيا مشوقا من خلال كل ما يتعلق بفنتازيا المسرح الشعبى ، وأن هذه التشابيه تسير مع المواكب مختلفة الأنماط والعطاء أى مع مواكب اللطامة والزنجيل ، وتضفى على هذه المواكب صورا إضافية وتشويقا ، والغريب أن الناس تتعامل مع الشخصية التى تمثل الدور على أنها الشخصية الأساسية .

اليوم العاشر .. تراچيديا الدم والحريق :

منذ اليوم الأول من محرم تكتسى جدران المدينة بالقماش الأسود وتعشعش الأحزان فى شوارعها وأزقتها وعلى أبواب البيوت ؛ فمعظم الناس يرتدون الملابس السوداء ، النساء والرجال والشيوخ والعجائز والأطفال ، كلهم يعلنون الحزن على سيد الشهداء وأهله وصحبه ، البعض يغالى بالحزن فيرتدى (كحفية سوداء كتب عليها يا حسين) (٢٧) بينما يطين البعض جبهته بالطين ، وتتامى الأحزان كل ليلة لتتراكم عند العاشر من محرم ، يصبح كل شبر من البصرة ينم عن حزن عميق توارثته المدينة عبر مئات السنين من عمرها ، النساء المتشحات بالسواد حتى هاماتهن يفتشن عن تنفيذ لنواتهن عبر مصيبة الحسين لينفسن عن مصائبهن ، كل يبكى على ذاته من خلال مصاب الحسين ، كل يجعل من الحسين أمثولة له فيتصبر لكنه لا يستطيع أن يمنع الحزن .

خلال الأيام التسع الأولى كل شىء ينمو مع (القرايات) ، حتى الشخصيات التى اعتادت أن تتجول فى المواكب معلنة عن نفسها استعدادا لليوم العاشر ، هذا العباس بن على الملقب (بالعباس أبو فاضل) وهذا على بن الحسين وذلك القاسم بن الحسن وهذا الفارس هو الحر الرياحى وذلك مسلم بن عقيل ، حتى الطفل الرضيع ابن الحسين الذى اغتيل بسهم وهو مازال لم يبلغ الأربعين يوما من عمره محمول على مهد صغير يساعد على تجذير الأحزان ونموها ، ولكن الويل كل الويل للشخصيات التى تمثل المعسكر المعادى لمعسكر الحسين ، هذا الممثل الأعور الذى يمثل الشمر بن ذى الجوشن ، وذلك يمثل عمر بن سعد قائد جيش يزيد وكلاهما يتعرضان لإهانة الناس والاعتداء عليهما ؛ لأن الممثل العاشورى هنا لا يملك مساحة من الانفصال بين شخصيته والشخصية التى يتقمصها (٢٨) .

الهوادج تصاحب الموكب .

الهلاهل الممزوجة بصراخ المفجوعة المثكولة .

الطبول .

الأبواق الهوائية .

الصنوج .

القراء الذين يرددون بحزن عميق مواويل الفاجعة وأبو ذية الألم .

الروادي الذين يقودون مواكب اللطامة والزناجيل تتعالى وتتنامى أصوات البكاء كلما تقدم الزمن نحو العاشر من محرم ، كل ذرة رمل فى المدينة تصبح حزينة . كل ساقية ماء كل نهر كل شارع وزقاق ، الأحزان موزعة فى كل مكان ، وفى البصرة لا تستطيع أن تفرق بين الشيعة والسنة كلهم يحزنون بنفس المستوى وبنفس العقيدة .

تتنامى المشاهد وتنمو تراجيديا وتتركز الدراما ، وتنضج المسرحية ، ويظل الناس يترقبون صباح العاشر من محرم ، ويتأهب الممثلون (المشخصاتية) أو كما يسميهم أبناء العامية (التشابيه) إن فصولا تسعة من المسرحية قد أسدل عليهم الستار فى شوارع المدينة ، ونحن اليوم على خط النهاية والعد التنازلى ، حتى أرصفة الشوارع وقد احتلتها قدور الطبخ الكبيرة ، لا أحد يجوع فى العشرة الأولى من محرم حتى الأغنياء لابد أن يأكلوا من هذا الطبيخ الذى هو أصلا نذور الناس للحسين ، ولكل يوم طبخ خاص ، يوم العباس لابد أن تكون الأكلة الرئيسية (الديوك) ولا أدرى لماذا الديوك ؟ وليس الدجاج ؟ صباح العاشر لابد من الهريس ، وظهر العاشر لابد من مرق القيمة والأرز ، وكل واحد يأخذ حصته ، ليس عيبا أن تأخذ من هذا الطبيخ بل العيب ألا تأكل منه وتكابر أمام هذا الأكل .

كل هذا الوصف لأقرب القارئ من الحدث الأساس لليوم العاشر ، ذروة تراجيديا الدم الفصل الأخير من الحريق ، حريق الذات والرذيلة ، حريق التطهير المقدس .

فى صباح العاشر من محرم وبعد أن تشتت مواكب القامة (التطبير بالسيوف) وتصبح المدينة خالية من الناس صامتة حزينة متوترة مستفزة ، والحالة هذه لا تدوم إلا من بعد الفجر حتى قبل الظهيرة بساعتين حيث تعود الشوارع مزدحمة بالناس .

أبرز وأضخم التشابيه تحدث فى ثلاث مدن رئيسية ، أى لهذه المشاهد المسرحية ثلاث مدن هى الكاظمية شمال بغداد ، وكربلاء ، والبصرة ، إضافة إلى ما يحدث فى مدن كالناصرية والعمارة والديوانية .

فى الكاظمية يجتمع الناس فى صحن مسجد الإمام الكاظم وتبنى ثلاث منصات رئيسية للتمثيل فى ساحة الصحن الكبيرة والتى تتسع لآلاف الناس وتبدأ فى هذا الصحن المسرحية الحسينية إذا صح تعبيرى وتفاصيلها دقيقة سأستعير فى أدناه ما كتبه إبراهيم الحيدرى عن هذا اليوم الذى يسميه العراقيون (يوم الطبق) أى يوم تنطبق فيه السماء على الأرض ، هو يوم القيامة فى الدنيا الفانية يوم لا قيمة لاشىء إلا فداء الحسين والحيدرى خير من يصف ما يحدث فى كربلاء وقد عاشها بنفسه .

بعد انتهاء مواكب العزاء من أداء مراسمها تبدأ (التشابيه) أو (الشبيه) الذى يعنى تمثيل مشاهد من واقعة الطف بكربلاء فى مسرحيات شعبية حيث تنصب فى صحن الكاظمية الكبير ثلاثة مسارح شعبية يعود كل واحد منها إلى موكب من مواكب الأطراف الكبيرة للمدينة وقد بنيت المسارح الثلاثة من الخشب وأحيطت بسياج مغلف بقماش أسود من كل جوانبه مع إطار أخضر يرمز إلى شعار العلويين وتقدر مساحة كل مسرح بحوالى ثلاثين مترا مربعا يرتفع عن الأرض بمقدار مترين تقريبا [٢٩] .

والمسرح بسيط فى بنائه وتركيبه ، مكشوف من الأمام ومن فوق وليس له كواليس ولا ديكورات أو أضواء ولا ستارة ، غير أن له سلما خشبيا واحدا لصعود ونزول الممثلين .

وإلى جانب كل مسرح نصبت خيام صغيرة ترمز إلى مخيم الإمام الحسين وأهل بيته وصحبه .

يبدأ عرض المشاهد فى حوالى الساعة العاشرة صباحا بظهور عدد من أهل البيت وأنصارهم على خشبة المسرح ، فى حين يظهر عدد من جند بنى أمية بجانب المسرح أى فى الجهة المقابلة لمعسكر الحسين وهذه المشاهد الأولية تعرض ساحة المعركة بشكل رمزى بسيط « والتشابيه » هى مسرحية شعبية تقليدية يكون أداء الممثلين لأدوارهم أداء بسيطا وعفويا وذا طبيعة واقعية .

ويشرف على إدارة وتنظيم « وإخراج » هذه المسرحية « مخرج شعبى » غير محترف هو رئيس الموكب على أغلب الاحتمالات ، وعادة يكون حاضرا مع الممثلين على المسرح عند أداء أدوارهم ، يوزع الأدوار ويعلمهم ويدربهم ويعدهم إعدادا يساعدهم على القيام بأدوارهم بشكل مقبول .

وفى الحقيقة فإن هؤلاء الممثلين ليسوا محترفين وإنما هواة لايحصلون عن أتعابهم على أية أجور ، غير أن البعض منهم يحصل من المشاهدين على هدايا ونذور وأكثر الذين يحصلون على هدايا ونذور هو الذى يقوم بتمثيل دور العباس أو الإمام على بن الحسين (السجاد) .

ولا يوجد لهذه المسرحيات برامج ولا « سيناريوهات » : فغالبا ما يعد النص من قبل « المخرج الشعبى » أو خطيب الموكب أو شاعره الذى يأخذ محتوى المسرحية من كتب المقاتل التى تصف أحداث واقعة الطف بكربلاء وصفا مفصلا ، ومن الطبيعى أن تحتوى كتب المقاتل والمجالس الحسينية على روايات وأحاديث مختلفة وعلى بعض القصص والأساطير ذات الطابع الدينى - الأخلاقى .

يبدأ عرض المشاهد عادة بحوار ثنائى تتخلله حركات وإيماءات بين الممثلين وأحيانا مبارزات رمزية للتمرن على القتال ، ثم يتجمع المقاتلون من أهل البيت وأنصارهم حول الإمام الحسين الذى يظهر فى زى فارس عربى بعقال أخضر .

يقوم الإمام بعد ذلك بإلقاء الخطبة يوجهها إلى أهله وأصحابه يؤكد لهم فيها على تصميمه خوض غمار هذه الحرب المفروضة عليه لإنقاذ الإسلام والمسلمين من الطاغية يزيد بن معاوية وحكمه وأعوانه ، ثم يحمد الله ويثنى عليه ويقول : « أما بعد فقد

نزل بنا الأمر ما قد ترون ، وأن الدنيا قد تغيرت وتنكرت ، ولم يبق فيها إلا صبابة كصبابة الإناء .. ألا ترون إلى الحق لا يعمل به وإلى الباطل لا يتناهى عنه ، ليرغب المؤمن فى لقاء الله ، فإنى لا أرى الموت إلا سعادة والحياة مع الظالمين إلا برما .. »(٣٠) .

ثم يقرأ الحسين رسالة وردته من عبيد الله بن زياد ، وإلى يزيد على الكوفة يأمره فيها بالنزول على حكمه وحكم يزيد ، وبعد الانتهاء من قراءتها يرميها من يده ويقول : « لا أفلح قوم اشتروا مرضاة المخلوق بسخط الخالق » .

ومع قلة العدد والعدة التى معه فقد صمم الحسين على خوض المعركة فى سبيل الله ، يأخذ الراية الخضراء ويسلمها إلى أخيه العباس ويعطيه الأمر بالذهاب لمحاربة الأعداء .

يتقدم العباس ويأخذ الراية من يده ، يستل سيفه من غمده ويرفعه إلى الأعلى مؤكدا استعدادا للحرب ونصرة أخيه الحسين ثم يلقى خطبة قصيرة ويقف بجانب أخيه الحسين .

ثم ينادى الحسين على أهله لأداء فريضة الصلاة ، وما أن يفرغوا منها حتى يسرع الحسين إلى لبس درعه ووضع السيف فى غمده ويبدأ بإعدادهم للمبارزة بعد أن يوزع عليهم السيوف ويقدم إليهم الوصايا والتعليمات ، بعد فترة صمت قصيرة يتقدم الرجال من أهل البيت واحدا بعد الآخر نحو الحسين يعلنون له تصميمهم على الحرب والقتال فى سبيل الله والاستشهاد بين يديه ، ثم يخرجون من المسرح واحدا بعد الآخر .

يبقى الحسين وسط المسرح وحيدا يشكو إلى الله عطش الأطفال الصغار وهم تحت حرارة الشمس وفوق الرمضاء المحرقة .

يظهر العباس ثانية على المسرح ويطلب من الحسين أن يسمح له بالنزول إلى ساحة المعرفة ، بعد أن سقط أهل بيته وصحبه صرعى واحدا بعد الآخر ، فيمنعه الحسين ويقول له : « يا أخى العباس أنت صاحب لوائى » ، ولكنه يخرج ثانية لجلب الماء ولكن الأعداء يمنعونه من ذلك .

وحين يسمع العباس صراخ الأطفال العطشى وهم يطلبون جرعة من الماء ، يأخذ قربة بيده ويخرج من المسرح ليختفي وراءه « وهى إشارة إلى ذهابه إلى نهر الفرات لجلب الماء إلى الأطفال » .

ثم يأتي دور القاسم وعلى الأكبر يقفان وسط المسرح وهما يودعان الحسين ، ثم ينزلان من المسرح إلى أرض المعركة .

وفى ساحة الصحن الكاظمي يشتبك أهل البيت وأنصارهم مع جند بنى أمية، وفى الواقع فإن ساحة الصحن الكبيرة مناسبة لمثل هذه العروض ، وبخاصة المبارزات الثنائية على الخيول وحين يطعن واحد من أهل البيت أو من أنصارهم ينحنى على فرسه ويخرج إلى خارج الحلبة ليختفي عن الأنظار بعد أن يتبعه عدد من جند بنى أمية ، وبعد فترة قصيرة يعود الفرس وحده ، ومعنى هذا أنه سقط قتيلا .

وبين حين وآخر يظهر من أحد جوانب المسرح عدد من جند بنى أمية وهم يمتطون الجياد رافعين سيوفهم ورماحهم إلى الأعلى فى حين تعزف فرقة موسيقية لحنا عسكريا .

ويخرج الحسين ثانية على خشبة المسرح وقد حمل بيده طفله الرضيع ، يرفع الطفل بيديه إلى الأعلى طالبا من الأعداء جرعة ماء يطفئ بها عطش الرضيع ، غير أن حرملة أحد جنود بنى أمية يسدد سهامه نحو نحر الرضيع ليرميه بسهم مسموم يخترق جسده الطرى وهو فى يد أبيه الحسين ، وحين تمتلئ يد الحسين بالدماء يرميها نحو السماء ، فى اللحظة التى تتعالى فيها أصوات المشاهدين بلعن حرملة ويزيد وبنى أمية ، والبكاء والنحيب .

وعندما يعلم الحسين بمقتل أخيه العباس يقف مخيبا ويقول : « اليوم انكسر ظهرى وقلت حيلتى .. » ثم يرفع سيفه عاليا وينزل للقتال ، ويختفى وراء المسرح .

إن النهاية المأساوية لاستشهاد الحسين لا تعرض ؛ لأن مثل هذا المشهد قد يثير عواطف الجمهور المحتشد وحماسه إضافة إلى أن تمثيل مقتل الحسين يعتبر من قبل كثير من العلماء والمجتهدين الشيعة « بدعة محرمة » لمكانة الحسين الدينية واحترامه وقدسيته عند المسلمين .

بعد مقتل الحسين تهجم عساكر بنى أمية على مخيم أهل البيت ويأخذون بنهبه وحرقة ،وفى تلك اللحظة يخرج الأطفال من المخيم فى حالة رعب وهلع ، حيث يمسك بهم جنود بنى أمية ويربطونهم بعضهم ببعض بالحبال والسلاسل الحديدية ، فى حين يأخذ جنود آخرون بضربهم بالهراوات والعصى ، وفى هذه الأثناء يرتفع صوت الأطفال الأسرى بالصراخ : « إلحك بيونا يا على والخيام حركوها » ومعنى ذلك : الحق بنا يا جدنا يا على لقد أحرقوا الخيام علينا ، بعد حرق المخيم ونهبه يهجم الجمهور المحتشد على الخيم المحترقة وهم يضربون على رؤوسهم بأيديهم محاولين ، فى الوقت نفسه إطفاء النيران المشتعلة بأيديهم وأرجلهم وهم يهتفون « وايلاه يا مظلوم » ثم يحاول كل واحد منهم الحصول على أية قطعة محترقة من الخيم أو قليل من الرماد للاحتفاظ به للتبرك واستعماله كدواء شاف أو استخدامه تعويذة أو حجابا .

يستغرق تمثيل مشاهد عاشوراء حوالى ساعتين ، وبعدها يعود « الممثلون » إلى مقرات مواكبهم على شكل مجموعات صغيرة تخترق شارع المدينة الرئيسى وهم يرددون :

لا ترفعوا الروس يا أهل الرياسة .

عزكم حسين اليوم عالرمح رأسه .

فى حين تتحول الكلمة الأخيرة « الرياسة » فى صدر البيت إلى كلمة « السياسة » لدى المجموعة الثانية وتصبح كما يلى :

لا ترفعوا الروس يا أهل السياسة

عزكم حسين اليوم عالرمح رأسه .

وفى حدود الساعة الخامسة مساء يبدأ تمثيل « قافلة السبايا » ؛ فبعد انتهاء مسرحية عاشوراء وحرق الخيم وعودة المواكب إلى أماكنها يخرج موكب سبى النساء والأطفال من آل البيت من قبل جند بنى أمية ؛ حيث يرسلون مكبلين بالحديد فى قافلة سبى مروع إلى الشام مع رؤوس الشهداء وهى معلقة على الرماح .

يتكون المشهد من مجموعة من الخيول والجمال ورعاة الإبل يتقدمهم حاد ينشد بصوت رخيم مرثية حزينة يصف فيها مأساة كربلاء وسبى النساء والأطفال وأخذهم أسرى إلى يزيد بن معاوية فى الشام ، فى الوقت الذى نشاهد الإمام على بن الحسين (السجاد) الذى كان مريضا مقعدا ولم يستطع المشاركة فى القتال والذى كان الوحيد الذى بقى حيا من بيت رسول الله ، مكبلا بسلسلة من الحديد وهو فوق ناقة ، وخلفه نساء وأطفال أهل البيت وهم فى هودج يتبعهم عدد من الخيول والحمير وهى محملة بصناديق وأمتعة وسجاد وقرب ماء ، وبحسب ما يروى ، فإن يزيد بن معاوية كان قد أمر بتزويد قافلة السبايا ببعض الأمتعة واللوازم بعد أن سمع بحرق الخيم عليهم .

ويلاحظ المرء بأن قافلة السبايا كانت تحت حراسة عدد من جند بنى أمية ، وفى الوقت الذى نسمع صوت الحادى وهو يندب بصوت شجى مصائب أهل البيت نسمع أيضا بكاء الأطفال وصراخهم وعويل النساء واليتامى ونحيبهم .

وفى وسط قافلة السبايا نشاهد تابوتا مكشوفا من الأعلى يرمز إلى الحسين وهو جثة مقطوعة الرأس حيث غطى الرأس بقطعة قماش فلا يرى المرء سوى الجسد ممدودا فى التابوت ، وفى نهاية التابوت يجلس رجل فى زى أسد يقوم بحراسة جسد الحسين وبين حين وآخر يهيل الأسد التراب على رأسه ثم ينحنى على جسد الحسين ويبكى مرة أخرى ، ويعود هذا المشهد إلى أسطورة تقول إن أسدا كان قد قدم من الصحراء بعد أن وصل إلى سمعه مقتل الحسين وترك جسده ملقى على التراب ، ويقال إن الأسد بقى فى حراسة الحسين لمدة ثلاثة أيام متالية حتى مجىء بنى أسد لدفن جسد الحسين وأهل بيته وأنصاره من الشهداء .

لقد لاحظنا بالنموذج الذى ذكرناه عن مدينة الكاظمية ثمة عناصر أساسية فى المسرح : المنصة ، المستويات المختلفة للمنصة كتطور جيد لمفهوم مسرحى معاصر ، ثم التمثيل الذى يؤكد لدينا وجود مسرحية شعبية تقليدية أخرجت بشكل فطرى وبقدرات مخرج فطرى أيضا ، كذلك المشخصاتية (الممثلون) هم أيضا هواة ليسوا محترفين وليسوا مدربين تدريبا عاليا ، مجرد تمارين واتفاقات بينهم وبين مخرج العرض الجماهيرى الملحمى الشعبى ، وجود حوارات وشخصيات واختلاط النثر بالشعر

والفصحى بالعامية والتاريخ بالإسقاط اليومى المعاصر ، الصورة الملحمية للبطل الشعبى والأسطورية للشخصيات المقدسة التى هى صاحبة قوى خارقة ، والتى لا تشابه قوى البشر بشكل من الأشكال ، ولكن حينما تصل إلى شخصية الحسين تقف مذهولا أمام هذا الإنسان الذى يحمل تصميمه على الثورة من أجل معتقدات دينية رغم معرفته المسبقة بالموت وبأنه يخوض معركة خاسرة ، لكنه يسمو للشهادة فى سبيل الله ، ثم لابد من ملاحظة الحركة الديناميكية للصراع بين معسكرين كبيرين بالنسبة للمسرح ، هكذا نحن أمام دراما حقيقية تعتمد الصراع أساسا لها فى حين تظهر لنا الجوقة بكل ما فيها من بعد مسرحى معاصر مع لمحات أساسية برشتية المحتوى والمظهر ، غير أن أهم ما يميز هذه العروض هو تعاطف الجمهور مع جانب من الصراع ، ودخوله أحيانا أساسا فى الصراع لصالح معكسر الحسين ، ولابد من الإشارة إلى الأسطورة والمعتقدات الشعبية التى ترتبط بالخرافة ، فالأسد الذى ترك الغابة وجاء لحراسة جسد الحسين ، والمبالغة فى شجاعة العباس حيث تمكن من قتل عشرات الألوف من جند يزيد ، ولإيضاح الصورة المتكاملة للمسرح انتقل إلى مكان آخر من العراق إلى كربلاء وأضرب مثلا جديدا يلتقى بالمثل السابق وأنقل فى أدناه الصورة التى عاشها المخرج الدكتور جواد الأسدى لأحداث هذا اليوم الكبير والمؤثر فى حياة ملايين الناس من المسلمين ؛ لأننا سنجد صورة ثانية لأساس واحد ، وكأننا هنا أمام عرض مسرحى لنفس النص لمخرج آخر يمتلك رؤى تختلف عن رؤى المخرج فى الكاظمية وهذا مايؤكد لنا خصوصية كل منطقة ؛ لأن الفولكلور أساسا يلتقى فى عمومياته ويختلف فى دقائق الخصوصية ، وجواد الأسدى هو كربلائى عاش هذه الأحداث فى كربلاء ومارس ضرب رأسه بالسيف لأن قدره أن يكون منورا ومازال متأثرا بها فى كتاباته للمسرح ، وفى عروض مسرحياته التى قدمها فى أرجاء الوطن العربى وهو حتى فى هذه فوق رأسه ، رغم أنه من المخرجين العرب الذين خطوا لأنفسهم أسلوبا خاصا فى المسرح العربى يشهد له النقاد فى كل الوطن ، وفى هذه الشهادة الهامة يقول جواد الأسدى :

يطوف الناس فى الشوارع كما لو كانوا قد أصيبوا بالمس الجماعى ، حركتهم تصبح أكثر سرعة ، أكثر هستيرية ، البيوت مهجورة فارغة ، نساء ورجالا وصبيانا

وصبيات ينقذفون إلى الشوارع المكتظة حد الاختناق بالناس الذين وصلوا من كل حدب وصوب .

الخيول مهروسة يقودها وبسرعة جنونية رجال وصلوا فى توترهم حد الانتحار ، الظهيرة ، القيظ ، اللهيب واحتراق أرواح الناس وأبدانهم ينذر بالرعب ، قتل الحسين ببشاعة وبربرية ، رمى جسده فى العراء ، لم يتجرأ أحد على دفنه ، لأن كل من يدفنه أو يحمله يذبح فى نفس اللحظة ، العسكر وبنو أمية يطوقون الحبشة والناس .

يعيد أهل كربلاء الواقعة بندب وحسرة وألم وإحساس بالذنب التأريخى الذى ظل يؤرقهم طوال السنوات التى تلت موت الحسين .

كان موت الحسين واستشهاده البطولى ترك أثرا لا يمكن أن ينسى ، ودروسا فى الفداء والتضحية من أجل الثورة والعدالة .

تدق الساعة معلنة قدوم الظهيرة حيث يتم نصب عدد كبير من الخيام فى منطقة الخيمكة (المخيمات) كل أهل الحسين أخواته وإخوانه ، الأولاد والنساء محتجزون داخل الخيام .

الطقوس تعيد واقعة حرق الخيام ومن فيها ! الأمويون يحضرون خيولهم وسيوفهم وجيوشهم بانتظار إشارة قادة الجيش للهجوم على الخيام وحرقها .

هذه هى خلاصة المشهد العام أو الموضوع العام حيث لم يبق بعد استشهاد الحسين لأهله وأهل بيته أحد ، لقد أصبح الجميع تحت مرمى السيوف .

وأهل كربلاء يوغلون فى التشخيص ، عدد كبير من الفرسان يتدربون على الخيول بشراسة وبجنون ، الفرسان والخيول ينتظرون ساعة الفصل والإعدام أو الحريق الجماعى .

هنا تظهر مقومات المشهد المسرحى من حيث تتحول حركة الخيول والفرسان الذين يمتطون الخيول لتكون هى الحركة المفصلية ، هى درامية المشهد ، هى المشهدية الجهنمية التى تنظم فى عمق وجدانها وأطرافها كل ما يؤسس للمشهد حقيقته ، مرجعيته ، صدقه الجهنمى .

يحتشد كل أهل كربلاء وزوارها على الأرصفة ، يتراصفون من كثرتهم حد الإعياء والنفور ، الخيول تركض فى الشوارع ، الفرسان يحملون الرايات الأموية والمشاعل التى سيحرقون بها الخيام ، يصرخ الناس المزدحمون على الأرصفة ، يتعالى صراخهم وبكاؤهم لعلهم يوقفون فى الصراخ هجوم الأعداء ، هنا يتحول الجمهور نفسه إلى جوقة كبيرة تعلق وتهذى وتبكى لأجل الحسين ، على مبعدة ساعة ونصف من الخيام يتحضر أكثر من مائة ألف رجل عراة الصدور يدربون أنفسهم على الركض لساعة ونصف يقطعون المسافة لكى يصلوا فى الوقت المناسب كى يساهموا فى إطفاء الحريق .

يسمى أهل كربلاء هذا العزاء عزاء طويريج ، وطويريج مدينة على مبعده ساعة ونصف من كربلاء ، أحيانا يسمى هذا العزاء (بالركضة) عدد هائل من الناس يطلقون الصرخات ويركضون صوب الخيام .

ثمة ثلاثة أو أربعة مستويات للعزاء الأخير أو الحريق الأخير ، الأول متمثل بالأولاد والنساء والشيوخ المتعلقين داخل الخيام حيث ينتظرون موتهم حرقا أو حرقهم حتى الموت ! الثانى له علاقة بتحضيرات خيول ومشاعل وجنود الأمويين حيث سيغزون وينتهكون أهل بيت الحسين .

الثالث مرتبط بأهل طويريج والأعداد الغفيرة ممن سيأتون ركضا ليصلوا فى الوقت المناسب كى يطفئوا الخيام .

والجمهور الغفير المتدافع المحتشد الذى يجد نفسه فى تشابك وصراع عنيف ودموى مع الجنود الأمويين الذى يحضرون للانتهاك والهجوم .

تركيب مسرحى يشعرنا أو يذكرنا بالعروض المسرحية الملحمية الكبرى ، لكن ثمة خرق خطير ومهم بين جمهور المسرح والعروض المسرحية التى هى بالتالى جمهور يرى وممثلون يمثلون وأن التمادى والتماهى والتقمص سيكون محسوبا ومنضبطا تحت ميكانيزم حركى انضباطى يتفق عليه الممثلون والمخرة والسينوغراف ، إنما العزاء العاشورائى الأخير خطورته متأتية من كونه خارج الضبط والانضباط ، ولأنه مرشح ومهيأ للانقلاب والتصادم والتشابك لحد الموت .

عدد كبير من الفرسان من كثرة جنونهم وجنوحهم والتحامهم بالحدث تنزلق خيولهم أو هم ينزلقون تحت أرجل خيولهم فيموتون أمام الجمهور المحتشد ، فى أكثر من مرة يقوم الجمهور بالتشابك وضرب الفرسان والخيول من بنى أمية ضربا مبرحا وشرسا لدرجة أن الالتحام والتشابك يؤدى إلى مصرع عدد من الناس ومن الجنود.

إن إشعال الخيام والنيران المندلعة التى تحول المكان كله إلى دخان ونار فعلا يؤدى إلى احتراق عدد كبير ممن كانوا يلعبون أدوار أهل الحسين .

وبأن عزاء طويريج وجنون الركض لأجل إطفاء حريق الخيام يؤدى إلى أن يلقى عدد من الفتيان حتفهم .

طوفان بشرى مسرحى ممتلئ بالإشارات والصراخ والعنف ، هنا لن يكون معنى إلا للنص المرتل ولا للإخراج المنضبط ولا للمساحة المرسومة . إنما ثمة خروج جهنمى عن خط الفعل المتصل للحكايات ، ثمة يوم قيامة يعيشه الناس فى العزاء الحريق أو العزاء الأخير .

يحمل رأس الحسين إلى الشام على رأس رمح بينما جسده يبقى مرميا على أرض كربلاء .

الجندى يحمل الرأس ، الجندى يتقدم أمام موكب الأسرى الذين تم أسرهم من أنصار الحسين .

يزيد بن معاوية مهندس المقصلة الأموية يحتفل ، يرتشف الخمر ، يرقص طربا لموت الحسين وأهل بيته .

تستتب السلطة للأمويين ، الشوارع مكفهرة ، بقايا عسكر وصهيل مكتوم لخيول عمياء ونساء بنى أسد يحضرن أنفسهن لدفن الحسين رغم كل التهديدات والاغتصابات والانتهاكات .

كأنما بعد الحريق قد ألقت المدينة بنفسها إلى العزلة ، انفض عن شوارع كربلاء كل المحتفلين ، الجلادين والضحايا ، الرجال والنساء والخيول .

فى الليل وبقصد عزاء العتمه الليلى تطفأ كل أضواء مدينة كربلاء ، عتمة لا مثيل لها كأنما مات العالم مرة واحدة وإلى الأبد .

فى آخر الليل يحتشد عدد كبير من الجوقات رجالا ونساء يرتدون الدشاديش السوداء يحملون بأيديهم الشموع لتنير ولو قليلا فى وسط ظلمة المدينة الرهيب .

أناشيد رتيبة بصوت مهموس ، احتفال مأتمى فى عتمة مأتمية ، سكوت طويل وهمس خفيف يكاد يتوارى على الرمال .

نساء بنى سد يلطخن رؤوسهن بالطين ، يدبكن دبكات ألم وحسرة على الجسد المسجى .

فى اليوم الثانى فى قيظ اللهيب تتعالى صيحات نساء بنى أسد ، تصبح حركتهن احتجاجا وندبا ، يلطمن على وجوههن ، ينثرن التبن على أجسادهن ، وفى رقصة نساء موقعة على حسب سياق النشيد المأتمى (الرادود) يتحركن نحو الجثة يرفعنها يبتلعنها ، يذدن عنها ، يدفنها ، يلقين بالتراب على الجسد المقدس .

يغلق عاشوراء بوابات الاحتفالات .

يعود الناس إلى بيوتهم يجرهم جوع وعطش حقيقى للنوم .

أرواح مكسورة ، أجساد منهكة ، بيوت تسكن فى الغفلة .

وحيدون منسيون ، يتحول الصراخ خلال أيام السنة إلى دمامل ، إلى أورام ، إلى حشرجات .

هذا نموذج آخر للعرض العاشورى ، نموذج يخرج من إطار المسرح التقليدى إلى مسرح أكثر جدة وأكثر تطبيقا لما أصبح عليه المسرح فى العالم ، مسرح يجمع ما بين المنظور من مشاهد محبكة مع مجاميع كبيرة لكراديس الممثلين وما بين المؤثرات الصوتية التى يستفاد من الطبيعة أصلا فى إضفائها على المشهد كصهيل الخيول وصراخ النسوة وبكائهن والصنوج والمزامير والأبواق ، إضافة إلى الأناشيد الحزينة الدينية التى هى أساسا أخذت من نصوص المسرحية الكبرى التى تمتد عشرة أيام

متتالية وتمثيل كل مشهد لكل يوم لنصل فى النهاية إلى أن نقدم النهاية الملحمية لمسرحية شعبية اعتمدت الأسطورة والمبالغ وكذلك الإرث الدينى والمذهبى والطائفى بما فى ذلك الخرافة ، والمشاهد ليس فيها ضبط تاريخى للحدث بقدر ما فيها سيناريو ممتع يثير ويستفز المشاهد ، وقد شكل هذا السيناريو وتطور عبر مئات السنين وبالضبط ابتداء من لحظة قتل الحسين فى العاشر من محرم عام ستين للهجرة ، حينما شعر المسلمون العراقيون بعد ذلك بالذنب وتحول إلى عقدة بمرور الزمن وبزيادة تسلط السلطة على الشيعة واضطهادهم أصبحت عقدة مضخمة يشعر بها معظم أبناء الرافدين ، عقدة بالذنب تحتاج إلى اغتسال وتطهير ، وهذه المشاهد المسرحية والسبايا اليومية والمواكب المتعددة من لطامة إلى ضاربى السلاسل وفدائيى القائمة ، ما هى إلا مشاهد احتجاج ضد السلطة إلى جانب وسائل مختلفة للاغتسال والتطهير وجلد الذات .

فى البصرة وبعد أن تنتهى قوافل ومواكب القامة ويعود الناس إلى بيوتهم بعد فجر اليوم العاشر من محرم تصبح المدينة مهجورة ذلك الصباح ، وتستمر خالية من الناس حتى الساعة العاشرة ، يجتمع الناس فى منطقة خارج مركز المدينة ، بمدينة القرنة ضمن محافظة البصرة وهى تبعد عن المركز بحوالى خمسين كيلو مترا شمال البصرة ، يجتمع الناس هناك وينصبون خيامهم لمعسكر خاص بالحسين ، ومعسكر خاص بجيش يزيد بن معاوية ، ومنذ الساعة العاشرة تبدأ التشابيه ، كما نسميها ، صراعاً بين معسكرين ، وقصائد فخر لأنصار معسكر الحسين واراجيز حرب وسيوف وخيل ومعارك فردية تفضى إلى معارك جماعية ، يقتل تباعا رجل بعد رجل من أصحاب الحسين حتى لا يبقى أحد من رجاله فيخرج ولده الأكبر على بن الحسين بعد أن استأذن من أبيه ويحاور أمه ويقاتل القوم وهو ينشد ويقول :

أنا على بن الحسين بن على .

نحن وبيت الله أولى بالنبى .

تا الله لا يحكم فينا ابن المدعى

أضرب بالسيف أحامى عن أبى

ضرب غلام هاشمي علوى

ثم يقتل على بن الحسين ، مع حوارات مؤثرة ونداءات من الألم ومن زينب عمته ،

ثم يبرز مسلم بن عقيل بن أبى طالب وهو يرتجز ويقول :

اليوم ألقى مسلما وهو أبى

وفتية بادوا على دين النبى

ليسوا بقوم عرفوا بالكذب

لكن خيار وكرام النسب

من هاشم السادات أهل الحسب

ويقتل ويحمله الحسين إلى معسكره وسط حوارات ومنولوجات ومواويل حزينة وأدعية وتكبير .

ومن ثم محمد بن مسلم بن عقيل ومحمد بن أبى سعيد بن عقيل ، ومن ثم عبد الرحمن بن عقيل وعبد الله الأكبر بن عقيل ومحمد بن عبد الله بن جعفر وأخوه عون ، ثم يخرج القاسم كما أسلفنا فى مكان سابق ، ويخرج بعده تباعا كل شباب عائلة الحسين ويقاتلون جيش يزيد وهم يرجزون ويفخرون بنسبهم للنبى ولعلى بن أبى طالب وللحسين ، ويموتون واحدا تلو الآخر ، والحسين يرثيهم ويبكيهم ومعه زينب والنساء .

لا يبقى مع الحسين سوى أخيه العباس حامل رايته وحامى حرمه وولد واحد اسمه السجاد ابن الحسين ، طفل عليل لا يستطيع أن يحارب وهو الوحيد الذى نجا من تلك المذبحة .

لخروج العباد للحرب ميزة واهمية ؛ فالعباس عند الشيعة إمام يرهبونه ويخافونه ويحترمونه وينظرون له كرجل خارق القوة ، أسطورى فى شخصيته ، شجاع وبطل مقاتل لم يعرف له التاريخ مثيلا ، لا عند العرب ولا عند غيرهم ، ويسمونه بالعامية العراقية (العباس أبو رأس الحار) ويكنى أيضا (أبو الفضل العباس) ويلقب أيضا (بالسقاء)

و (قمر بنى هاشم) وعند خروج العباس لحرب قوم يزيد يعترضه الحسين قائلا :

يا أخى أنت صاحب لوائى .

يقول العباس : قد ضاق صدرى وأريد أن أخذ ثأرى من هؤلاء المنافقين .

الحسين : إذن فاطلب لهؤلاء الأطفال قليلا من الماء .

فيذهب العباس إلى المعسكر الآخر ويحذرهم من غضب الجبار فلم ينفع معهم ويرجع إلى الحسين ، ولكنه فى عودته يسمع صراخ الأطفال وبكاءهم وهم ينادون (العطش العطش يا عماه) يأخذ العباس القربة ويركب جواده ويتجه نحو الفرات ويهجم عليه أربعة آلاف فارس ، ولكنه قادر على اختراقهم وقتل العشرات بل المئات (حسبما جاء فى السيرة) ويستمر يقاتلهم وهو يرتجز ويقول :

أنا الذى أعرف عند الزمجره .

بابن على المسمى حيدره .

فيفرقهم العباس بعد أن يقتل منهم المئات ، ويصل إلى الفرات ويهم بالشرب ، ولكنه يذكر أخاه الحسين وأخته زينب والنسوة والأطفال فيرمى الماء من يده ويقول :

يا نفس من بعد الحسين هونى

وبعده لا كنت ولا تكونى

هذا الحسين شارب المنون

وتشربين بارد المعين

تالله ما هذا فعال دينى

ولا فعال صادق اليقين

ثم يملأ القربة ويتجه نحو معكسر الحسين إلا أن جند يزيد يسدون الطريق عليه فيأخذ بمقاتلتهم ببسالة وبشجاعة وبقوة خارقة فيقتل منهم أعدادا كبيرة وهو يرتجز عدة أرجوزات يفخر بها بنفسه وبنسبه وبنبيه وبالحسين وبأبيه على ، ويختبئ له

جندى اسمه زيد بن ورقاء الجهنى ويضربه على يمينه ، فيأخذ السيف بيساره (ألم أقل إنه بطل أسطورى من الخوارق) وهو يرتجز ويقول :

والله إن قطعتم يمينى

إنى أحامى أبدا عن دينى

وعن إمام صادق اليقين

نجل النبى الطاهر الأمين .

ويكمن له لعين آخر على حد التعبير الشائع واسمه حكيم بن الطفيل ويضربه على يساره فيحمل السيف فى فمه ويكر على القوم فيتكاثرون عليه ويرمونه بسهام كالمطر لا حصر لها فيقع سهم على القربة وسهم فى عينه ثم يأتى لعين من خلفه ويضربه على فمه ورأسه فيسقط وينادى :

عليك منى السلام يا أبا عبد الله

أدركنى يا أخى

فيأتى الحسين وبعد أن يطرد الأعداء عن جسده يحمله بين يديه ويقول :

يا خوى العلم بيدى وين أوديه

وانكسر ظهرى وما أكدر أكوم

وصرت يا خويه مركز الكل الهموم

وفى حوار آخر يقول : الآن انكسر ظهرى وقلت حيلتى .

ويتركه الحسين فى مكانه ويعود إلى خيمته ويلتقى بأخته ونسائه ، ويعلمن بخبر استشهاد العباس فيبكين مع ديالوجات شعرية حزينة هى جزء من المناحة الحسينية والتى تؤدى عبر ألحان المواويل الحزينة والأبوذيات والمقامات الموسيقية المتعددة ، ثم يظهر الحسين وحيدا فريدا لا ناصر له ولا معين ينادى بأعلى صوته :

« هل من ذاب يذب عن حرم رسول الله ؟ هل من موحد يخاف الله فينا ؟ هل من مغيث يرجو الله فى أغاثتنا ؟ هل من معين يرجو ما عند الله فى إغاثتنا ؟

فيتصاعد عويل النسوة فى مخيم الحسين والنسوة المشاهدات ويبكى الرجال والنساء ، ويحمل الحسين ولده الرضيع محاولا الحصول على جرعة ماء له فيقتل الرضيع بسهم من أحد الجنود .

وبعد هذه الحواريات بينه وبين زينب وبين جند الأعاد ، وبينه وبين مناجاة ربه يكر على القوم وهو يرتجز ويقول :

أنا الحسين بن على

آليت أن لا أنثنى

أحمى عيالات أبى

أمضى على دين النبى

وبعد صراع مرير يأتى شمر بن ذى الجوشن ومعه مجموعة من الفرسان ويحاولون التحرش بالنساء ، ولكن الحسين يصرخ فيهم وهو يقاتلهم :

ويلكم يا شيعة آل أبى سفيان إن لم يكن لكم دين وكنتم لا تخافون يوم الميعاد فكونوا أحرارا فى دنياكم هذه .

الشمر : ماذا تقول يابن فاطمة ؟

الحسين : أقول إنى أقاتلكم وتقاتلونى والنساء ليس عليهن جناح فامنعوا عتاتكم وجهالكم وطغيانكم من التعرض لحرمى ما دمت حيا .

أقصدونى بنفسى واتركوا حرمى

قد حان حينى وقد لاحت لوائحه

ويظل الحسين يحارب القوم وهم يشدون عليه بآلاف الجند المدججين بالسلاح ، مع حوارات مستمرة ودعاء لله سبحانه وتعالى وفخر بنسبه للرسول ويخطأ القوم فى قتله وصحبه ، ويذكرهم بأنهم يقتلون حفيد الرسول وهو جزء من آل الرسول الذين حلت عليهم الرحمة والسلام .

وحينما اشتد عليه قتال آلاف الجنود وتتساقط عند صدره وظهره مئات السهام والرماح حيث لا تمس جسده الطاهر ، وحينما يصل إلى ذروة الصراع مع أعدائه ويعرف أنه ميت لا محالة يقول كلمته الشهيرة (إذا لم يستقم دين محمد إلا بقتلى فيا سهام خذينى) وكأنه هنا يعطى موافقة للسهام أن تنال من جسده الطاهر .

ها يختفى الحسين بين الخيام بعد أن يبدو أنه قتل وذلك لأن ائمة الشيعة حرموا مشاهد قتل الحسين فى هذه التشابيه ، ثم يبدأ الجنود الأمويون بحرق خيام المعسكر وكل حرمه ونسائه وأطفاله داخل الخيام ، تماما مثلما حدث فى المثالين السابقين فى كل مدينتى الكاظمية وكربلاء .

وهذه التشابيه أى المسرحيات يكرر تمثيلها بعدة مدن من جنوب العراق ومنها مدينة الحلة ، وقد أخبرنى زميلى الفنان محمد فهمى [٣١] بأنه كان أحد ممثلى هذه المشاهد فى يوم عاشوراء و، كان صغيرا يمثل مع أطفال مخيم الحسين ، هذا تأكيد لما ذهبنا إليه فى تمثيل المسرحية الحسينية إن صح تعبيرى يوم عاشوراء .

بقى أن نذكر أن ثمة صوراً مرسومة لهذه السيرة بريشة بعض الفنانين المجهولين كانت تمثل السيرة الحسينية باختلاف أيامها وفواجعها ، إلا أنها انقطعت فى السنوات الأخيرة ولم تطبع أثر فتاوى بتحريمها مادامت هى ليست إلا صورة موضوعة من خيالات فنانين تشكيليين فطريين ، كانت هذه الصورة عاملا مساعدا لإبراز المشاهد الحسينية ، إذ كانت تعلق على جدران المجالس الحسينية والبيوت وأماكن أخرى وهى لوحات فنية لفنانين فطريين مجهولين تشكل جزء من فن تشكيلى عربى يمتد إلى المدرسة الواسطية فى العراق .

المسرح الإغريقى والمسرح الحسينى – مقاربات ومفارقات :

وبعد كل هذا الذى ذكرت أليس هذا مسرحا ؟ ومسرحا متطورا يمتلك أبعاده وخصوصيته ؟ أنا هنا أرد على كل الذين بحثوا فى المسرح العربى ، ومروا بسرعة وهامشية على هذا المسرح بل إن بعضهم كالدكتور على الراعى يسمى هذا المسرح (تمثيل دينى شوارعى) على حد تعبيره ثم يحاول تقليل أهميته إلى درجة الإهمال والنسيان والتهميش ، وكذلك الدكتور على عقله عرسان الذى لم يخصص فى كتابه

الظواهر المسرحية عند العرب غير صفحة واحدة تقريبا معتمدا على راوٍ نقل له بعض المشاهد المسرحية ، ورغم ذلك فقد حاول ألا يهملها أو يقلل من شأنها (تعتبر الأيام العشرة التى تحيا فى كربلاء كل عام أكثر الاحتفالات الدينية الإسلامية قربا من المسرح الجماهيرى العام ، سواء بأساليب تقديمها أو بتأثيرها على الناس) (٣٢) .

وإزاء كل هذه المقومات المتعددة آنفة الذكر من خلال العرض الموجز جدا الذى قدمته أجد أن العرب يملكون مسرحا عربيا متميزا وأقولها بكل شجاعة ، مشيرا إلى المسرح الحسينى فى العراق والذى مرت عليه قرون عديدة ، وقد وصل إلى مرحلة كبيرة من النضج والتطور ، هذا المسرح كان موجودا فى تاريخنا الحضارى ، ولكننا حاولنا أن نتحاشاه أو رفضناه أو تنصلنا منه أو أهملناه جهلا أو عمدا أيا كانت الأسباب لأننا على حد تعبير الدكتور يوسف إدريس (أن نرى هذا المسرح مشابها ومماثلا للمسرح الإغريقى أو الأوربى الذى عرفناه) وكأن المسرح فقط ما وصل إلينا على طريقة وأسلوب الأوربيين والإغريق دون محاولة أن يمنحنا هؤلاء الباحثون حق تميز تجربتنا ومسرحنا نتيجة كوننا نحن خالقى حضارة هى الأخرى ليست مطابقة لحضارة الإغريق أو الحضارة الأوربية ، تماما كما فى الفنون التشكيلية حينما اكتشف الفنانون التشكيليون مدرسة الواسطى الفنية التى بنوا عليها تجربتهم المعاصرة ومن عجيب الصدف أنها كانت فى العراق أيضا ، وهنا أسجل للدكتور يوسف إدريس مقولة أخرى تؤكد خلقنا كشعب لتجربتنا الفنية والحضارية (من الواقع والحياة من القوانين الأزلية الأساسية للوجود التى تنص على أنه متى وجد شعب ما فلابد أن يخلق هذا الشعب فنونه ، كافة ألوان وأشكال الفنون ، فنونا متميزة عن فنون الشعوب الأخرى) (٣٣) .

ولعلنا هنا فى محاولة لإيجاد صلات بين ما كان يحدث فى المسرح الإغريقى وما حدث فى المسرح الحسينى ، والعلاقة المقارنة بينهما على ضوء فهمنا للمسرح أو بصورة أدق فهمنا لعناصر المسرحية .

فالمسرحية الحسينية تمتلك حدثا كبيرا وضخما ، هذا الحدث يحدد الصراع فى المسرحية بين أشخاص لكلا طرفى الصراع مثلما نجد كتلا بشرية ، أما هى عبارة عن جوقات مسرحية أو جحافل تمثيلية لاستكمال مشاهد خاصة قد تكون مشاهد قتال ،

والحوار هنا والحدث قد وضعا عبر مئات السنين من تطور هذا الطقس الفولكلورى : إذ إننا هنا فى حالة مشتركة بين الفولكلور والمسرح .

إن الحدث جاء فى سياق تاريخى عام واكتسب حواره من جملة التيمات المتعددة التى توالت عبر تكوين هذه الظاهرة منذ ظهورها فى القرن الثانى الهجرى كظاهرة .

إن المسرحية الحسينية لا تحاكى واقعا ما ، إنما نقلت حادثا تاريخيا طورته فى إطار صراع أطراف الحدث ، إنها ليست محاكاة ، وهذا ما ينقل المسرح الحسينى إلى درجة أكبر من التطور وفى تقاربه للعرض المسرحى شبه المتكامل على أقل تقدير ، والسؤال الذى تطرحه هذه المشاهد المسرحية التى سميناها التشابيه الحسينية ، هل هى نقلت الواقع أم أنها ألبست هذا الواقع التاريخى ؟ إن كان بهذا السيناريو حدث أسطورى فى الواقع كان الموت أساسا للواقع ، ولكنها طورت الموت من حدث واقعى مجرد إلى موت وحدث أسطورى ، وتحولت الشخصيات من شخصيات تاريخية تمثل الواقع التاريخى إلى شخصيات أسطورية ملحمية ، ولنأخذ شخصية الحسين التى قاربت شخصية هاملت إلى حد كبير ، هاملت الذى يقول (يكون أو لا يكون) والحسين الذى قال (إذا كان دين محمد لا يستقيم إلا بقتلى - فيا سيوف خذينى) كلاهما لا حل وسط لديهما ، كلاهما شخصية حديثة تقع على طرفى الحافة النهائية للسيف [٢٤] .

وفى اتجاه تقدير أو دراسة المسرحية الحسينية فى ضوء الإمكانات المتاحة للعرض فإننا هنا أمام فن فطرى غير مدروس ومحسوب بإطار التقنيات الحديثة للمسرح ، ولا نريد أن نتمادى هنا لتطبيق لوائح الإبداع ؛ لأننا بذلك سنسقط هذا العرض من متاهات النقد وأساليبه واتجاهاته ، نحن إزاء ممارسة حياتية للإنسان دامت قرونا عديدة وتطورت خلال هذه الحقبة الطويلة من الزمن ، وذلك بنفس الفطرية التى ظهرت بها وانتهت إليها إنما بتناغم وبساطة وانسياب دون أن يدرك هذا الفنان الفطرى أنه يقدم صورة لمسرح مقيد بما تتيحه ظروفه فى طبيعة العرض ، ورغم ما يذهب إليه الدكتور عبد القادر القط (المعروف أن المشاهد فى المسرح لا يمكن أن يتسع وقته أو طاقته لأكثر من بضع ساعات يشاهد فيها عرض العمل المسرحى) إلا أن المسرحية

الحسينية هنا تمتد إلى عشرة أيام متتالية تنتهى بمسرحية كبيرة وعلى مساحة واسعة من الأرض ، ولا تدخل فيها العلبة الإيطالية أو تكوينها ، إنها عروض سينوغرافية يتسع لها الفضل الكامل وتصبح المدينة كاملة بما فيها من سماء وقبب وأبنية وبشر وهواء فى الفضاء الأساسى لهذه المسرحيات وتتفاوت فصول العمل المسرحى الحسينى والمدد التى تستغرقها بتفاوت القيمة المؤثرة لبطل المشهد اليومى أو البطل الأسطورى الملحمى (٣٥) .

إن المشاهد للمسرحية الحسينية يعرف فصول وأحداث وحوارات ونتائج أحداث المسرحية تماما كما يقول الدكتور عبد القادر القط (إن كثيرا من أحداث المسرحيات العالمية الكبيرة يكون معروفا لدى المشاهدين من قبل ، ومع ذلك يقبلون على مشاهدتها وهم يعرفون ماذا سيحدث بعد ؛ لأن وقائع الحدث المادية لا تهمهم فى المقام الأول بقدر ما يهمهم متابعة الحدث فى صورته الفنية من حيث هو خلق فنى جديد لذلك الحدث من أحداث الحياة وعرض لدلالات جديدة فيه أو كشف لدلالات كانت له ، ولكنها تظل خاصية حتى بخلوها من الكاتب المبدع) وهذا ما ينطبق إلى حد ما على المشاهد فى العرض الحسينى لأنه يعرف أصلا كل تفاصيل الحدث ، بل والنتائج ، وكثير منهم يحفظون الحوارات التى تقال كل سنة ومسجلة على أشرطة صوتية ومكتوبة فى كتب عديدة ومتوفرة وقد تكون المنطلقات هنا هى التى تختلف ؛ فالمشاهد الشيعى يستعين بهذه المشاهد المأساوية فى عملية تطهير الذات وجلد النفس والبكاء للحصول على شفاعة الحسين لتبرئة ذاته من المشاركة فى هذه المجزرة التى حصدت عائلة رسول الله (ص) إضافة إلى اعتماد هذه الوقائع فى تظلمه مما يعيشه هو فى حياته اليومية (٣٦) .

المسرحية الحسينية تكثر فيها الأحداث مثلما تكثر فيها الشخصيات والعلاقة جدلية بين الحدث والشخصية ، إننا هنا أمام حركة ديناميكية مسرحية لعرض مأساة هذه الشخصيات التى تجتمع تحت راية واحدة وهدف واحد وحدث واحد ، وإن كثرت سيناريوهات كل حدث لتتشابه فى نهايته ومقدمه ، إنه حدث خارج عن حدود القوة البشرية إلى قدرية مرسومة حتى عند البطل الرئيسى الذى يعرف مسبقا مصيره ، ويعرف طرفى الصراع ، هو صراع تقليدى وجدناه فى المسرحية الإغريقية مثلما وجدناه فى مسرحيات أخرى لعصور أخرى وطرفا الصراع فى المسرح الحسينى

لا يختلفان عنها أبدا ، أنه الصراع بين قوى الخير والشر وهو المحور الأساسى ، لأن الحسين أساسا جاء ليعيد الدين الإسلامى إلى استقامته عملا بالحديث الشريف (من رأى منكم منكرا فليغيره بيده) ولم يكن يريد أن يصل إلى أضعف الإيمان ، أنه يرى أن يزيد بن معاوية قد أفسد بين المسلمين وأنه شذ فى الحكم وخرج به إلى أبعاد تغضب الله ورسوله وهو قد انحرف وحرف معه دين الإسلام ، لذلك أراد أن يقومه ويعيده إلى جادته حتى لو كان على حساب دمه ، هنا أساس الصراع فى هذه الملحمة ، خاصة وأن الأبطال هنا أكثر من واحدة لكل ليلة بطل أسطورى وقصة أسطورية أو ربما دراما مأساوية قد لا تلتقى معها أية مأساة معاصرة فى المسرح ، ولعلى هنا فى مقارنة بين عرس لوركا الدامى وعرس القاسم التراجيدى الذى يقطع القلب إربا إربا ، وهنا قد يختلف البطل الحسينى عند البطل الإغريقى (كان البطل فى المسرحية الإغريقية ملكا أو أميرا أو قائدا حين كان الملوك والقواد والأمراء هم وحدهم المحركين للأحداث والمسيطرين على أمور الدولة ، وفى شخصياتهم تتمثل قضايا العصر والمجتمع ، وكان صراع البطل فى تلك المسرحيات يقوم بينه وبين قوى خارجية كالآلهة الإغريقية أو القضاء والقدر أو بعض الكائنات غير البشرية) (٢٧) وعلى عكس ما ذهب إليه صراع البطل عند الأغريق نجد أن البطل الحسينى مؤمن بالله وبقدره ، ولكن صراعه ليس مع عناصر ميتافزيقية ولا أمام الآلهة إنما أمام ممثلى قوى الشر وأن البطل الحسينى ليس ملكا أو أميرا ، إنهم بشر عاديون حولتهم السيرة الشعبية إلى أساطير وقوى خارقة تجاوزت طاقتهم طاقة البشر ، وحولهم الفولكلور إلى شخصيات لا تقهر وإن قهرت ، فإنما ذلك مجرد تعبير عن الإيمان بقدر الله ، وفناء الناس ، والأبطال هنا جميعهم يدركون أنهم سيموتون لا محالة منذ بداية الصراع ، لعلنا نذكر هنا ما تردده الحكايات الشعبية أكثر من كتب الحديث أن الرسول (ص) قد أجلس فى حضنه كلا من الحسن والحسين فقبل الحسن من فمه وقبل الحسين من نحره ، ثم بكى عليهما ، لأنه قال ما معناه إنهما سيموتان ، الحسن بالسم ، والحسين بقطع رأسه وحز رقبته من نحره ، والقصة يرويها القراء الحسينيون كل يوم ، وتدركها شخصية الحسين ويذكر بها أهله فى مجمل حواراته ، لذلك حينما نؤكد على أن شخصية الحسين فى المسرحية الحسينية هى شخصية هاملتية واضحة المعالم ومقاربة الخطوط

معها ندرك ذلك فى مجمل الحوارات التى ترددها هذه الشخصيات عبر كل الأحداث اليومية وحتى الفصل الأخير .

أما الحوارات فى المسرحية الحسينية فهى خليط يجمع ما بين المكتوب بالفصحى وما هو عامى ، كذلك يجمع ما بين الشعر والنثر ، ولم تكتب هذه المسرحيات من قبل كاتب معين ، إنها مجمل لكتب وسير مقتل الإمام الحسين وما أنتجه آلاف الشعراء الذين سميناهم شعراء الطف ، وما يضيفه القراء من حوارات وصيغ ومنولوجات ومواويل وما يرتجله الممثلون والقراء خلال تألقهم فى الأداء ، لكن المهم هو الانسجام التام فى اختيار حوارات المشاهد المسرحية وتطبيقا لتوصيفات المسرحية وعناصرها ، والذى بعض خصائصه حيوية الحوارات ، ذلك لأنه إذا لم تتوفر الحواريات تصبح المسألة شكلانية ليست ذات قيمة كبيرة أو كما يقول الدكتور عبد القادر القط (ينبغى أن يتسم الحوار بالحيوية ، وأن يكون ذا قدرة على الإيحاء بما يدور فى نفس الشخصية وفكرها أكثر من قدرة الحديث العادى) [٣٨] .

إن الحوارات هنا توظف لزيادة حجم التراجيديا ولتجسد المأساة بشكل أكبر ، لأن من مهامها أن تحرض الناس وتشعرهم بالخطأ الذى اتخذ فى حق الحسين ، وتمنحهم جرعة تساعدهم على تطهير الذات وجلد النفس ، على عكس المسرحيات التى كتبت عن الحسين ، إذ يحاول المؤلفون تخفيف حدة الحوار لتخفيف حدة التطرف أو كما يرى الدكتور عبد القادر القط (أمام تلك الفاجعة الدامية يشعر المؤلف أن من واجبه أن يخفف من وقعها على المشاهد الذى استقر فى نفسه حب الحسين وآل البيت والذكريات التاريخية والشعبية الموروثة للواقعة) [٣٩] .

إننا هنا فعلا أمام مسرح شعبى ملحمى فطرى غير مبرمج أو مدروس علميا وفنيا ولكنه بالضرورة هو مسرح شبه متكامل إن لم يكن متكاملا ، وعلينا ألا نجعل قوانين المسرح الأغريقى قوانين تطبيق على المسرح الحسينى وأن المواصفات لمسرحنا لابد أن تتطابق مع المسرحية الإغريقية ، يمكن تقييمنا لهذا المسرح من خلال مواصفاتنا نحن التى تتماشى مع التجربة وطبيعة المجتمع والعلاقات التاريخية وانعكاساتها .

ينتج من هذا المسرح الملحمى الذى أشرت إليه آنفا ، وإذا ما رجعنا قليلا للسيناريوهات التى ذكرناها سابقا ، نجد أن كل ليلة تمر بتجربة جديدة تراجيدية مع التأكيد على ملحمية العرض ، فالعباس مثلا بطل أسطورى لم يعد أحد مثله ، وهو لن يتكرر فى تاريخنا الإسلامى أبدا ، وهو بطل السير الشعبية الحسينية التى اطلعنا عليها ، إننا هنا أمام مشهد لا معقول للوصول إلى معقولية العرض المسرحى ، فالعباس هذا الفارس الأسطورى يكر على ميمنة القوم ويفرقهم ثم على شمال القوم ثم على قلب الجيش فيفرقهم ويقتل منهم العشرات فتقطع يده اليمنى ويحمل سيفه باليسرى فتقطع ؛ فيحمل السيف بفمه ويحارب كأن لم يحدث شىء له ، أى قوة خارقة فاقت الأسطورة تصور هذا البطل الشعبى .

وللعباس أخلاق الفرسان وله مواقف مثالية يحددها حتى فى أحلك الظروف ، فهو يرفض أن يعود بجسده إلى الخيام ؛ لأنه لم يحقق طلب زينب بإحضار الماء وهو غير قادر على مواجهتها وإن كان فى مثل هذه الحالة ، إننا هنا أمام شخصية خارقة أكثر من أسطورية ، والمشاهد التى يمثلها تفوق مشاهد الملحمة فى حين أن جرعة المأساة (التراجيديا) فى عرس القاسم يفوق حد التحمل الوجدانى الإنسانى بينما نصل إلى المشهد الأخير النهائى الذى يجمع ما بين قيمة المأساة وذروة التناغم والتطور فى البناء المسرحى وآخر ماتصل إليه ملحمية المسرح إلى جانب وحدانية الحسين وتضحيته وشهامته وشجاعته وصبره الذى تعدى حدود البشر ، وقدسيته ، وحرصه على مبادئه وإيمانه المتناهى وتماهيه وعزته وقتاله الشجاع حيث يواجه كل هذه المجاميع من المقاتلين ويقاتلهم بشجاعة وبسالة تتجاوز حدود الأسطورة إلى الخوارق كما أسلفنا مع الشخصية الموازية له (العباس) ، ولكن السهام والرماح تأبى أن تمس جسد الحسين ، وحينما يشعر أن نهايته قدد دنت ، وأنه ميت لا محالة يقول كلمته المشهورة (يا سيوف خذينى) وكأنه يمنح هذه الأسلحة جواز مس جسده الطاهر [٤٠] .

إن كل ما يعرض فى المسرحية الحسينية مشوق وممتع بل ومستفز لعواطف الإنسان وأحساسيه وفكره ، والمشاهد هنا سرعان ما يترك حياديته ليتواصل مع الحدث وكأنه طرف أساسى من هذه الأحداث ، ذلك لأن تقنيات العاملين فى هذا المسرح عالية وإن كانت فطرية لهواة مغمورين لا يمارسون التمثيل إلا من خلال هذه

العروض الطقسية السنوية ، ومعظم القراء مثلا يتم تدريبهم منذ صغرهم أى من الخامسة أو السادسة ، ويتدرج فى تلقى العلم والمعرفة والفقه والسنة والحديث، ويحفظ القرآن وآلاف الأبيات من القصائد لكابور شعراء العربية مثلما يحفظ عددا هائلا مما كتبه شعراء الطف فى الحسين وآل بيته ، إن النجف جامعة كلاسيكية تقليدية محافظة على نهجها القديم فى تدريس وتخريج رجال الدين من كل صنف بما يغطى حاجة العالم الإسلامى الشيعى ويثرى فى علماء المسلمين الشيعة لما لهم من تميز علمى وفقهى وتقنى .

إن المبالغة فى العروض المسرحية الحسينية وفى الطقوس الحسينية عامة دفعت حتى الذين كتبوا مسرحيات معاصرة مثل عبد الرحمن الشرقاوى ومحمد العفيفى للمبالغة فى شخصية الحسين ، إنهما منساقان خلف السيرة الشعبية ، ومهما حاولا تخفيف زخم هذا التضخم والمبالغة تظل المشاهد المسرحية عندهما متخمة بهذه الصورة البطولية الخارقة ، وعلى سبيل المثال نقرأ للعفيفى فى بداية المشهد الخامس من الفصل الخامس فى مسرحية (هكذا تكلم الحسين) على لسان الشمر بن ذى الجوشن وهو يراقب على بن الحسين وشجاعته والعباس وبطولته :

أعلى وحده يقتل منا مائتين

ويد العباس تطوى الجند سيلا من عذاب

وحسين يسحق الجيش بحدين

سنان ولسان

يقطعان الصخر لو طاف به ظلهما

لم يمت عنه نووه نون سحق الجيش سحقا

فهو فيمن صرعوا منا كظمآن ببحر .

خصائص المسرح الحسينى :

إن العزاء الحسينى الذى بدأ بشكل مرثية على الحسين وتطور بعد ذلك ما هو إلا عرض مسرحى ملحمى شعبى ضخم يمتد طيلة عشرة أيام ، وتتكرر عروض مشاهده كل يوم عدة مرات فى عدة مجالس ، إنه مسرح تتوفر فيه كل عناصر المسرحية التقليدية من نص وممثل ومخرج وديكور وإكسسوارت إضافة إلى أن النص بتكامله يمتلك وحداته الثلاث فى المقدمة والذروة والخاتمة ، إن هذا المسرح تشكل عبر مئات السنين من خلال قضية شغلت ضمير الناس فتحولت إلى عنصر فولكلورى تطور بفعل التطور البشرى فى العلاقة مع تطور الزمن وأبعاده وخصائصه .

إن هذه الطقوس والمراسم الشعبية ولدت مع مأساة الحسين وهى أول تراجيديا دينية شعبية فى الإسلام وتمت كظاهرة فى رحم المجتمع العربى الإسلامى فى العراق وتطورت بعيدا عن تأثير المسرحية الإغريقية ؛ أى تمت بفعل تيماتها الداخلية وعناصرها المتأججة وزخم التراجيديا وبفعل قوة الصراع فيها ، لذلك فإن هذا النمو ولد خصائص عديدة للمسرح الحسينى تختلف بمجملها عن خصائص المسرحية الإغرقيقة أو عصر النهضة أو غيرهما من عصور تطور المسرح الأوربى .

إن المسرح الحسينى يجمع فى داخله معظم الظواهر المسرحية العربية التى ثبتها الباحثون العرب كظواهر ، فنحن هنا نتلمس فن السامر أو ما يسمى عند الشيعة الدائرة وفن الحكواتى وبعض تأثيرت القراقوز ؛ حيث يحرق الناس أحيانا بعض اللعب القطنية للشمر أو لإظهار المزيد من الرفض أو المزيد من الثورة ضد السلطة ؛ لأن يزيد والشمر ظلا يمثلان وجه السلطة الأسود ، أية سلطة ، وكذلك فى بعض المشاهد الحسينية نرى التمثيل الإيمائى مع صوت القارئ كمؤثر خارجى .

ونتلمس فى المسرحية الحسينية تلك الصورة الاحتفالية ، إنه فعلا مسرح احتفالى بكل مافى هذا المسرح من صور ومضمون وشكل ، ولعلنا لا نبالغ إذا قلنا إن المسرح الحسينى هو المحاولة الوحيدة المتكاملة لخلق مسرح عربى شعبى متطور بجذور عربية بعيدا عن التأثيرات الأوربية والأجنبية ، إنه مسرح يمثل لنا أساسا متينا لما يمكن أن نبنى عليه من مسرحيات معاصرة تنطلق من حضارتنا وواقعنا الاجتماعى ونستشرف آفاق المستقبل [٤١] .

إن هذا المسرح يمتلك قدرة التطور ؛ لأنه ما زال مسرحا بكرا لم يشوه ؛ إذ بقى يحمل جيناته الطبيعية التى ورثها أصلا من المأساة الحسينية التى يمثلها ، نعم أننى أفرض أنه ربما فى وضعه الحالى أسير بما حمل من محتوى دينى مذهبى تقليدى ، وفى إطار فكر أحادى الجانب إلا أنه بالذات قد تطور من حلقة صغيرة حول قبر الحسين فى بداية القرن الثانى الهجرى إلى طقوس عديدة تحتل مساحة من الزمان والمكان ، وبعد أن خرجت من محيطها المحلى الإقليمى إلى ديار المسلمين المنتشرة (إذ يمتاز مفهوم التراث بانطوائه على جميع المراحل التاريخية التى مرت بها الحضارة الإنسانية ابتداء من أول اجتماع إنسانى عرفته الحضارة واستيعابه نتاج جميع الحضارات المختلفة ، وذلك يعنى أن تراث الحضارات كالبابلية والسومرية والآشورية والفرعونية والإغريقية والفينيقية ليس وقفا على شعب هذه الحضارة) وهذا ما حدث بالفعل لطقوس العزاء الحسينى إذ ما عادت هى طقوسا عراقية بحتة إنما أصبحت طقوسا لطائفة الشيعة فى كل أرجاء العالم الإسلامى ، وانتقلت هذه الطقوس إلى تلك البلدان واكتسبت خصوصية كل بلد وصلت إليه .

والمسرح الحسينى أو ما يطلق عليه مسرح عاشوراء هو أيضا أول مسرح درامى عربى ، وبإطار ملحمى متطور قد يكون بسيطا فى شكله الملحمى ، إلا أنه غنى بمادته وصراعه ، إن هذا الحدث قد يكون ملحمة تراجيدية تمثل أعلى أنواع الصراع بين الخير والشر بالمفهوم الإسلامى ، كما هى جزء من علمية الرفض لكل الظلم والاستبداد والقهر اعتمادا على مواقف الحسين فى هذا الصدد .

ورغم ذلك فيمكننا القول إن المسرح الحسينى هو مسرح فطرى غير مدروس ، ولم تدخله نظريات المسرح وقوانينه ومفاهيمه المعاصرة وقوانين جدله ، إنما هو مسرح فطرى لهواة من غير المحترفين ، وقد لا تتكرر الفرصة أمام الممثل لتمثيل دوره فى الموسم التالى ، وكل العاملين متبرعون لخدمة الحسين أو منذورون من قبل أهلهم ، وكل ما يحصلون عليه اعتقادهم بشفاعة الحسين لهم أمام جده رسول الله (ص) يوم القيامة .

إن طبيعة التمثيل فى هذا المسرح إضافة إلى كونها طقوسية فإن الممثلين يتقمصون أدوارهم عن طريق المحاكاة والاندماج الروحى والوجدانى ، وكثيرا ما يكون

الممثلون والمخرجون وبقية العاملين أصدقاء من مكان سكاني واحد ويمثلون بعفوية تامة تعطى انطباعا بريشتيا كوننا جئنا لنلعب هذه المسرحية ، رغم أنهم لم يفتعلوا هذا الموقف ؛ لأن عفويتهم هى التى تسيطر على عملهم حتى إنهم أحيانا يبتكرون مؤثرات صوتية بديلة للمؤثرات التكنولوجية كأن يستعاض عن الموسيقى التصويرية بغناء قصيدة حزينة أو مرثية أو مواويل أو أبوذية ، خاصة وأن الكثير من الأصوات مهيأة لهذه الأدوار على الرغم من عدم احترافها الغناء .

اختلف مكان التمثيل وجغرافية العرض من مدينة إلى أخرى ، نرى أن فى ،لكاظم تقام فى صحن مرقد الأمام موسى الكاظم وفى كربلاء خارج المراقد المقدسة وفى البصرة فى منطقة زراعية مكشوفة خارج المدينة وهكذا فى الحلة والناصرية والنجف والديوانية ؛ فإن المعدين هم الذين يختارون لمكان المناسب ، ولكن كل العروض تلتقى بفضاء واحد لابد من معسكرين ، معسكر لجيش الحسين ومعسكر لجيش يزيد ، وكل العروض تبدأ من مجىء مسلم عقيل رسول الحسين إلى أهل العراق وقتله فى الكوفة وتنتهى عند حرق جيش يزيد لخيام أهل الحسين بعد مقتله .

والمسرح الحسينى مسرح شعائرى مأساوى يمثل أحداث واقعة الطف فى أبعادها البطولية لأبطال خارج نطاق البطولة البشرية المحدودة إلى مستويات من البطولة الخارقة أو الصبر الذى لا حدود له ، أو التراجيديا المثقلة بالدم والموت والانسحاق والحريق ، إننا هنا أمام حريق بشرى مازال الجدل فيه قائما بين فئات المسلمين عن صحة هذه الأحداث التاريخية ومدى علاقتها بالتاريخ ، ونستطيع أن نقول هنا إن مسرح عاشوراء لا يهمه أن يقدم الواقعة التاريخية منقولة ومحكية كما وقعت إنما يركز على الخيالات الشعبية وعلى الحكاية الشعبية التى نسجها الضمير الشعبى حول مأساة الحسين ، قد تتعارض هذه الأحداث أصلا مع أحداث التايخ وقد لا تكون لها علاقة أصلا بها أو استحالة أن تحدث أصلا مثل حراسة الأسد لجسد الحسين ، أو محاربة العباس جند يزيد والسيف فى فمه بعد أن قطعت كلتا يديه من الكتف ، أنها صورة لا معقولة لبطل خارق خرافى أسطورى قد تسىء الصورة لشخصية العباس ذاته الذى عرف بشجاعته وببطولاته وباستقامته الدينية والاجتماعية وبعدله ورزانته .

قد يكون من الصعب تصنيف هذا المسرح تحقيقا لما أسلفت فى أنه لا تنطبق عليه التوصيفات التقليدية المسرحية ، إنه مسرح حياة بمعنى أنه يتعايش مع جمهوره أكثر

مما يعرض لهم أحداثا بعيدة عن ضميرهم ، وهذا الجمهور غير حيادى الموقف أصلا ، أنه جمهور منفعل متوتر ، منحاز ، ثائر ، رافض حتى قبل وصوله إلى مكان العرض ، لذلك سرعان ما تراه يترك مواقعه ويشارك فى العرض أما فى ضرب جند يزيد وعلى رأسهم الشمر أو فى إطفاء الحريق فى خيام الحسين أو فى البكاء والصراخ والعويل ولطم الخدود والصدور والنحيب ، أنه جمهور مشاهد ومشارك معا أنه المشاهد والشهيد والتجربة والانحيار ، لذلك فهو مسرح حياتى جماهيرى انفعالى .

أما الممثل فهو لا يقوم بدور محدد بأبعاد الشخصية وعلاقاتها مع الشخصيات الأخرى ؛ إذ إنه هو الآخر متوتر منحاز ومنفعل وسرعان ما يشارك جمهوره الانفعالات المشتركة ويتلاحم الممثلون مع الجمهور فى وحدة من الأداء التعبيرى الحزين ويقومون جميعا فى فعل أساس وليس تمثيلا للفعل المسرحى ، ومما يميز هذه المسرحية أيضا الدور الكبير لحوارات الشعر التى تطغى على الحوارات الأخرى ، فمعظم الحوارات فى المسرحية الحسينية شعرية ، وأحيانا تنحو نحو السجع الموقع المتزن أكثر مما هو موزون ، وهذا ما يذكرنا بالمسرحيات الإغريقية الأولى وصولا إلى مرحلة الكوميديا الجديدة حيث طغى الشعر على تلك المسرحيات بعد أن بحث المسرح عن لغة تعبير جيدة قادرة على حمل أفكاره والتعبير عنها فوجدها فى التعبير الشعرى ؛ لأنه أفضل وسيلة وأكثر تأثيرا فى نفوس المشاهدين ، وقد ظل الشعر هو الاختيارالأفضل فى مسرحيات عديدة وعند أبرز الكتاب المسرحيين مثل شكسبير وإبسن ؛ إذ جعلا من الشعر آداة تعبير لمسرحياتهم ، هنا نجد أيضا أن المسرح الحسينى يعتمد كثيرا على الشعر كأداة تعبير مستعملا العديد من الأشكال الشعرية كالرجز والمواويل والأبوذية وبعض القصائد الأخرى فى أوزان عروضية مختلفة ، لكن معظم ما يستعمل فى هذه الحوارات من أوزان القصيدة السهلة التى تحمل كما كبيرا من الغنائية لتوظيف أنغام وسلالم المقامات فى أداء هذه الحوارات الشعرية ، خاصة الشعر الشعبى ذا النغمة والأفكار والصور الحزينة التى تغني بأسلوب وألحان حزينة هى الأخرى فتضاعف جرعة الحزن وتكسب التعاطف الجماهيرى مع المشهد أو الصورة ، خاصة وأن هذه القصائد تحمل فى معانيها وتعابيرها مصداقية كبيرة وإسقاطا على هموم الناس اليومية ومآسيهم الحياتية مربوطة بمأساة الحسين وأهله .

الخاتمـــــة :

إذن فنحن أمام مسرح وليس ظاهرة كما كان يشيع بعض الباحثين العرب فى المسرح ، والذين قطعوا الطريق على كل باحث بخلو تاريخنا وموروثنا الشعبى من مسرح ، مطبقين فى رؤاهم عناصر المسرح الإغريقى وشروطه وأسبابه وعوامله على تجربتنا ، وكأننا شعب لا يملك تجارب حضارية ، ونحن جزء من حضارات العالم وورثة شرعيون لأبرز حضارات التاريخ .

لقد استبعد هؤلاء الباحثون المسرح الحسينى إما لأنهم لم يتعايشوا معه ، أو لأن ما نقل إليهم لا يرقى ليكون مسرحا ، أو لأنهم لا يملكون مصادر البحث أو لأسباب طائفية أو سياسية ، ناسين أنهم هنا مجرد باحثين تتمثل بهم روح الحيادية العلمية التى تسعى للبحث عن الحقيقة ، لكن مع الأسف معظمهم كانت له أسبابه التى لم تسمح له باستكمال صورة أساسية فى البحث ، وقلة مع الباحثين كتبوا عن المسرح الحسينى ، وكل باحث أخذ جانبا هاما من هذه الطقوس التراثية التى تطورت لتكون مسرحا مما أتاح الفرصة للآخرين للبحث فى متون هذا المسرح لتوفر أبعاد عديدة وعناصر هامة فى داخله جديرة بالدراسة ، وأستطيع الجزم أن معظم الدراسات التى وضعت حوله بما - فى ذلك هذه الدراسة - لم تستوعب كل عناصر التجربة لغزارتها ، ولأنها ولدت عبر كثر من ثلاثة عشر قرنا .

وقد تحمل هذه التجربة الكثير من الخرافات والأفكار لا تتفق مع تعاليم الدين الإسلامى الحنيف ، ولا مع السيرة الحقيقية للحسين ولا مع الحدث ، إلا أن هذا موروثنا الشعبى بكل ما فيه من إضاءات وما يتعلق به من سلبيات عديدة فيه الكثير من الأبعاد الإيجابية ، تماما مثلما يزخر بسلبيات وأفكار متخلفة وصور غير منطقية ، نحن هنا لا نملك أن نحاكم موروثنا الشعبى ، وإننى مع أخذ هذا الموروث بكل ما فيه من صور إيجابية أو أبعاد سلبية وتشوهات وخرافات ، قد لا أكون مضطرا أن أطبقه أو أعايشه ، ولكن لابد من الاعتزاز به ، والحفاظ على عناصره ، وتوثيقه بالصوت والصورة ، والصورة القلمية وإجراء الدراسات التحليلية التفكيكية والتركيبية حوله ، لأنه نتاج توارثناه عبر ألف وأربعمائة عام ، وأن التلاعب به أو رفضه جزء من مؤامرة

لقتل الموروث الشعبى خاصة إذا كان قد ظل حيا مقاوما كل أساليب التسلط والتقهر والتعذيب والتعتيم ، تماما مثل موقفنا إزاء ألف ليلة وليلة وما فيها من جنس وكلمات جنسية مكشوفة وما فيه من مبالغات وخرافات وأساطير ، هذا هو نص ألف ليلة وليلة الذى توارثناه عبر أكثر من ألف سنة من عمر حضارتنا ، وأن التلاعب به إنما هو قتل لكل السنين التى عاشها هذا الكتاب وتشويه للمجتمعات التى ساعدت على تأسيسه وتطويره وتضخيمه ، والذى هو جزء من تلك المجتمعات ، وهناك أمثلة كثيرة فى موروثنا الشعبى نستطيع أن نضربها للدلالة ، منها الإيقاعات الزنجية المختلفة التى وفدت إلينا من وسط أفريقيا عبر موجات العبيد وأسواق النخاسة وما تنطوى عليه ، هذه الموروثات من منطلقات وثنية ظلت ملاصقة بهذا الموروث حتى باستسلام الزنج ومرور قرون من الزمن على تلك الحملات المسيئة لتاريخنا ، ولكننا نعتز بهذا التراث ، ونعتبره جزءا من موروثنا الشعبى الذى يستفاد منه فى الموسيقى حتى يومنا هذا ، بل إن الدولة هى المعنية بالحفاظ عليه ، وقد أسهمت الكثير من الدول فى إعادة تنشيطه وتعميمه والاعتزاز به .

ليس عيبا أن يكون فى ألف ليلة وليلة كل هذا الكم من نقاط الاختلاف حولها ، ولكن العيب أن نشوهه بإعادة كتابته ورقابته بمعنى آخر قتله وتشويهه ، كذلك الحال أمام هذه الطقوس الحسينية الموروثة الشعبية عبر ألف وأربعمائة سنة متتالية ، إنها تاريخ الصراع الاجتماعى - المذهبى - الدينى ، ولا أجد فيها عيبا مع كل ما فيها من خرافات وأساطير ومخالفات وبكل ما دخل عليها من أحداث غير صحيحة ومواقف وأفكار ومغالطات ، إنه موروثنا الشعبى الذى أعتز به .

وعليه فلا بد من دراسة هذه الطقوس وتحليلها وتقريبها لتجربتنا المسرحية التى يمكننا أن نبنى على أساسها مسرحا عربيا قادرا على جعل خصوصيته واضحة المعالم بالاستناد إلى قاعدة مسرحية تاريخية تمتد جذورها إلى حوالى ألف وأربعمائة عام .

الهوامش

١ - عباس محمود العقاد - أبو الشهداء .

٢ - محسن الأمين - المجالس السنية .

٣ - محسن الأمير - نفس المصدر السابق .

٤ - ابن الأثير - الجزء الرابع .

٥ - إبراهيم الحيدرى - تراجيديا كربلاء - دار الساقى - لندن ١٩٩٩

٦ - ابن قتيبية - الأمانة والسياسة ج ٢ .

وكذلك إبراهيم الحيدرى - نفس المصدر .

٧ - إبراهيم الحيدرى - نفس المصدر السابق .

٨ - إبراهيم الحيدرى - نفس المصدر السابق .

لمزيد من المعلومات اقرأ كامل الشيبى - الفكر الشيعى .

وكذلك جعفر الخليلى - موسوعة العتبات المقدسة - قسم كربلاء .

٩ - عباس العزاوى - تاريخ العراق بين احتلالين .

١٠ - د . على الوردى - لمحات اجتماعية من تاريخ العراق .

١١ - د . على الوردى - نفس المصدر السابق .

١٢ - إبراهيم الحيدرى - نفس المصدر السابق .

١٣ - الأبونية - اختلف المفسرون فى معناها وأقرب معنى اتفق عليه أنها من أنواع المواويل ، إلا أن أكثرها حزنا فسمى الموال (أبو الأذية) وباللفظ العامى خففت إلى الأبونية .

راجع الحاج هاشم محمدى الرجب فى كتابه الأبونية - مركز التراث الشعبى - قطر ١٩٨٨ .

١٤ - إبراهيم الحيدرى - نفس المصدر السابق .

١٥ - هذا معتقد شعبى تحول إلى أسطورة ، يذكر أن الشمر بن ذى الجوشن الذى حز رأس الحسين وقتله قد تحول إلى كل أسود مسعور بعد أن قتل الحسين ، وأخذ يركض فى الصحارى يلهث من العطش بعد أن احترق جلده ، وأصبح أسود وتدلى لسانه كما هو واضح فى الهيكل الذى يصاحب « موكب الزنجيل » ، وعند سؤالى للعديد من مثقفى الشيعة أفادوا أنها مجرد خرافة جاءت من خلال معتقدات العامة ، وبعض الدارسين يرجعونها إلى تأثير الأساطير الهندية والفولكلور الهندى ، وقد دخلت إلى العراق فى نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين أى من خلال جنود الاحتلال البريطانى للعراق مع الهنود ، والذين كانوا يشكلون الغالبية من الجيش البريطانى المحتل للعراق .

١٦ - لمزيد من المعرفة - راجع إبراهيم الحيدرى - نفس المصدر السابق .

١٧ - د. عبد القادر القط - فن المسرحية - الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان ١٩٩٨ .

١٨ - د . وطفاء حمادى هاشم - التراث أثره وتوظيفه فى مسرح توفيق الحكيم - دار ابن رشد ١٩٩٦ .

١٩ - إبراهيم الحيدرى - نفس المصدر السابق .

٢٠ - د . يوسف إدريس - نحو مسرح عربى - الوطن العربى -١٩٧٤ .

٢١ - د . يوسف إدريس - نحو مسرح عربى - الوطن العربى - ١٩٧٤ .

٢٢ - الشيخ عبد الزهراء الكعبى - مقتل الإمام الحسين - مطبعة النعمان - النجف الأشرف ١٣٤٩ هـ ، علما أن هذا ليس تاريخ الطباعة إنما تاريخ إذاعة المقتل من إذاعة بغداد والتسجيل موجود عندى أيضاً مستنسخا عن الإذاعة العراقية .

٢٣ - الرواية الأخرى كما ذكرتها فى الشرح الذى سبق النص وهو مأخوذ من أصوات القراء الذين يحبون عزاء الحسين ؛ إذ إن لكل شيخ طريقته وأسلوبه فى رواية الحدث وتصويره وكل واحد منهم يتفنن ، أما الشيخ عبد الزهراء الكعبى فقد أخذ مصداقيته من خلال تأكيد هذا النص من قبل الحكومة العراقية ؛ لأنه أقل النصوص تهويلا وتكبيرا وتضخيما للأحداث .

٢٤ – هذا نص منقول حرفيا من كتاب مقتل الإمام الحسين للشيخ عبد الزهراء الكعبى وهو يختلف عن النص المسجل لنفس الشيخ فى تمثيل وقراءة نفس الكتاب ذلك أن الشيخ عبد الزهراء كان يجمع ما بين النص المكتوب وما يستطيع أن يرتجله فى أثناء تصويره الحدث ؛ فهو يمتلك قدرة هائلة فى الارتجال شعرا ونثرا أو يتمتع بصوت قوى ورجولى رخيم ومتناغم وحزين متخصص فى الفولكلور وأصول الغناء العراقى والمواويل والمقامات ، ويعتبر من بين أبرز من تخصصوا فى قراءة المقتل الحسينى بل أبرزهم .

٢٥ – د . يوسف إدريس – نفس المصدر السابق .

٢٦ – ابن قتيبة – نفس المصدر السابق .

٢٧ – كحفية – غطاء للرأس تسمى (لاطية) وتسمى أيضا (طاقية . العرقجين أيضا) .

٢٨ – إبراهيم الحيدرى – نفس المصدر السابق .

٢٩ – د . جواد الأسدى – العاشورائيون – شهادة غير مطبوعة .

٣٠ – هذا الجزء أكتبه معتمدا على ذاكرتى ومستعينا بمقتل الإمام الحسين للشيخ عبد الزهراء الكعبى للاستفادة من استذكار بعض الحوارات .

٣١ – محمد فهمى : فنان تشكيلى معروف ومن أهالى الحلة ، وقد روى لى تفاصيل التشابيه فى الحلة ، لكنى اكتفيت بالنماذج التى ذكرتها فى المدن الرئيسية التى تقام بها هذه الطقوس ، على أنى سأذكرها فى إطار البحث المفصل الذى أعده وأنوى استكماله .

٣٢ – د . على الراعى – المسرح فى الوطن العربى – سلسلة عالم المعرفة – الكويت ١٩٨٠ صفحة ٣٥٢ .

٣٣ – د . على عقلة عرسان – الظواهر المسرحية عند العرب – منشورات اتحاد الكتاب العرب – دمشق ١٩٨١

٣٤ – د . يوسف إدريس – نفس المصدر السابق .

٣٥ – د . يوسف إدريس – نفس المصدر السابق .

٣٦ – د .عبد القادر القط – فن المسرحية – الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان ١٩٩٨

٣٧ – د . عبد القادر القط – نفس المصدر السابق .

٣٨ – د . عبد القادر القط – نفس المصدر السابق .

٣٩ – د . عبد القادر القط – نفس المصدر السابق .

٤٠ – د . عبد القادر القط – نفس المصدر السابق .

٤١ – د . وطفاء حمادى هاشم – نفس المصدر السابق .

المراجـــع (الكتب)

١ – نحو مسرح عربى – د يوسف ادريس – الوطن العربى – مصر ١٩٧٤

٢ – الظواهر المسرحية عند العرب – د . على عقلة عرسان – اتحاد الكتاب العرب – دمشق ١٩٨١ .

٣ – أبو الشهداء – عباس محمود العقاد .

٤ – فن المسرحية – د . عبد القادر القط – الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان ١٩٩٨

٥ – المجالس السنية – محسن الأمين .

٦ – المسرح فى الوطن العربى . د. على الراعى – عالم المعرفة – الكويت ١٩٨٠.

٧ – تاريخ العراق بين احتلالين – عباس العزاوى .

٨ – التراث أثره وتوظيفه فى مسرح توفيق الحكيم – د . وطفاء حمادى هاشم – دار بن الرشد ١٩٩٦ .

٩ – لمحات اجتماعية من تاريخ العراق – د . على الوردى .

١٠ – مقتل الأمام الحسين – عبد الزهراء الكعبى – مطبعة النعمان – النجف ١٣٧٩ هـ .

١١ – العاشورائيون – د . جواد الأسدى – شهادة غير مطبوعة .

١٢ – الإمامة والسياسة – ابن قتيبة .

١٣ – تراجيديا كربلاء – إبراهيم الحيدرى – دار الساقى – لندن ١٩٩٩ .

١٤ – ابن الأثير – الجزء الرابع .

الأشرطة الصوتية

١ – شخصيات العباس (ع) القارئ السيد حسين الخباز – تسجيلات مسجد الزهراء – الشارقة .

٢ – حديث ليلة ٨ محرم ١٤١٢ – القارئ السيد جاسم الكربلائى – مسجد الزهراء – الشارقة .

٣ – حديث ليلة ١٠ محرم ١٤١٤ – القارئ السيد جاسم الكربلائى – مسجد الزهراء – الشارقة .

٤ – حديث بعنوان (أم البنين) – القارئ السيد جاسم الكربلائى – مسجد الزهراء – الشارقة .

٥ – شخصية الإمام الحسين (ع) القارئ السيد على الميلانى – مسجد الزهراء – الشارقة .

٦ – التاسع من محرم ١٤١٦ هـ – القارئ السيد جاسم الكربلائى – مسجد الزهراء – الشارقة .

٧ – ليلة ٨ محرم ١٤١٩ هـ – الشيخ الدكتور / أحمد الوائلى – مسجد الزهراء – الشارقة .

٨ – ليلة ١٠ محرم ١٤١٩ هـ – القارئ الشيخ الدكتور أحمد الوائلى – مسجد الزهراء – الشارقة .

٩ – ليلة ٧ محرم ١٤١٩ هـ – الشيخ الدكتور / أحمد الوائلى – مسجد الزهراء – الشارقة .

١٠ - ليلة ٩ محرم ١٤٢٠ هـ الشيخ الدكتور أحمد الوائلى - تسجلات مسجد الزهراء الشارقة .

١١ - مقتل الإمام الحسين (ع) ج ١ الشيخ عبد الزهراء الكعبى - تسجيلات مسجد الزهراء الشارقة .

١٢ - مقتل الأمام الحسين (ع) ج ٢ الشيخ عبد الزهراء الكعبى - تسجلات مسجد الزهراء الشارقة .

١٣ - الأمام زين العابدين - القارئ السيد هاشم الحسينى - تسجلات مسجد الزهراء الشارقة .

جهود " عبد اللطيف البرغوثي "
في جمع وتحليل الأدب الشعبي في فلسطين

محمد بكر البوجي

مقدمة

لقد حظي الفلكلور الفلسطيني بدراسات جادة بعد النكبة عام ١٩٤٨ م ، رغم ندرة المتخصصين في هذا المجال ، ولم يكن الدافع ترفًا ، وإنما باعتباره أداة من أدوات المواجهة التي يخوضها الشعب العربي في فلسطين ، ويقول الباحث نمر سرحان في ذلك : " ويهدف كتّاب التراث في فلسطين إلى هدف واحد تقريبًا ؛ وهو التأكيد على أن تلك الثروة الأدبية الشعبية توضح علاقة الشعب الفلسطيني بالحياة والكون ، نتجت عن تفاعله مع الأرض ، فأفرزت ثقافة وطيدة الجذور ، شامخة الأركان ، فهو شعب عاش آلاف السنين على أرضه مسالمًا ، مكافحًا من أجل حياة مستقرة ، فأوجد أدبًا شعبيًا يشهد على ذلك ، ما فيه من أغانٍ وموسيقا وحكايات تخلّد شخصيته العربية الفلسطينية "(١) . وهناك جهد كبير ومتواصل من أجل جمع ما جادت به قريحة هذا الشعب ، قام به عديد من الباحثين .

لهذا نرى أنه من الواجب علينا أن نثمن كل مجهود يحاول إبراز ملامح هذه الشخصية ، والحفاظ عليها من الطمس والاستلاب ، ويقول توفيق زياد : " إن الخطر الذي يهدد الفلكلور الفلسطيني متعدد الأبعاد ، منه عامل الزمن ، وهذا سهل السيطرة عليه ، لكن الخطورة تكمن في سرقة هذا التراث ونسبته إلى غير أهله، فقد عمدت إسرائيل إلى سرقة معظم التراث الفلسطيني ، وادعت أنه تراث يهودي "(٢) . وهذا بدوره أيضًا يؤدي إلى تنشيط الذاكرة الفلسطينية الشعبية ، حتى تستفيد الأجيال

(١) نمر سرحان ، موسوعة الفلكلور الفلسطيني ، البيادر ، الأردن ، ط ٢ ، ١٩٨٨ ، ص ٥ .

(٢) توفيق زياد ، صور من الأدب الشعبي الفلسطيني ، عكا ، ط ٢ ١٩٩٤ ، ص ١١ .

القادمة من خبرة الأجيال السابقة .

يعد الباحث الدكتور عبد اللطيف البرغوثى ، من أبرز الذين تفرغوا للبحث فى هذا المجال ، ونرى أنه من الإنصاف لنا قبل أن يكون للدكتور البرغوثى ، أن نعطى الرجل حقه ، ونكشف عن الجوانب الإيجابية فى جهودة ، لندرك قيمته فى هذا المجال .

وإذا كان هدف هذه الدراسة محاولة الكشف عن مجهود بعض الباحثين فى فلسطين ، والتعريف بأهم مصادر الأدب الشعبى ، وكذلك رصد حركة نمو وتطور هذه المصادر ، فإننا نهيب بالباحثين فى بلادنا أن يظهورا للعالم هذا التراث الأصيل وربطه بالأرض والإنسان وأن يكملوا الطريق الذى بدأه الباحثون أمثال البرغوثى ، وإظهار السرقات الإسرائيلية للفلكلور الفلسطينى .

اعتمدنا فى بحثنا هذا المنهجَ الوصفى التحليلى ، محاولين إبراز أهم القضايا المطروحة فى كتب البرغوثى ، وتحليلها ومناقشة بعضها . ونبين سبب تأليف كل كتاب ، ومنهجه فيه ، ثم أهميته فى مسار حركة جمع ودراسة الأدب الشعبى الفلسطينى ، ونلاحظ أن البرغوثى قد عرض أفكاره فى مدخل كتبه خاصة ديوانى العتابا والميجنا ، ولهذا سنركز دراستنا على هذه المداخل ، أما متن الكتب فهى نصوص شعرية ، نتعرض إليها عن بعد .

ونظراً لعدم وجود دراسات سابقة فى مصادر الأدب الشعبى فى فلسطين ، وافتقار مكتباتنا فى قطاع غزة ، لمثل هذه الدراسة فى الأدب الشعبى العربى ، بالإضافة إلى عدم استطاعتى الاتصال بالدكتور البرغوثى ، نتيجة للحصار الإسرائيلى المفروض على مدن وقرى الأراضى الفلسطينية ، وهى فترة كتابة البحث . فإننى عانيت فى البحث عن دراسات أخرى أستأنس بها ، ومع ذلك أرجو أن يكون هذا البحث قد حقق هدفه ولو جزئياً .

بداية الاهتمام بالفلكلور الفلسطينى

١ - دراسات استشراقية :

ليس من الصعب على أى باحث أن يعى أسباب اندفاع كثير من الباحثين الأجانب إلى دراسة المجتمع الشرقى بعاداته وتقاليده . وإذا خصصنا البحث عن فلسطين ،

لما لها من قدسية لدى الأديان الثلاثة ، فإننا نجد أنها نالت قسطاً وافراً من هذه الدراسات المبكرة فى القرنين التاسع عشر وبدايات القرن العشرين " يحدوهم الأمل فى طمس هوية هذا الشعب العربى الفلسطينى " (١) أو التشكيك فيها لصالح أطراف أجنبية لها أطماع استيطانية فى بلادنا .

ومن هؤلاء الباحثان الصهيونيان « كوندو وكتشنر » فى الربع الأخير من القرن التاسع عشر ، ثم بعثات « فلندرز بترى » و « ستاركى » ، وكذلك لجنة صندوق اكتشاف فلسطين (٢) وكذلك منهم « جورج آدم سميث » الذى اندفع بتأثير التراث اليهودى ، أعد كتاباً بعنوان « الجغرافية التاريخية للأرض المقدسة » ، طبع فى لندن عام ١٩٦٨ م ، وقد اجتهد عديد من هؤلاء المستشرقين فى إخفاء وطمس الحقائق العربية الفلسطينية معتمدين على معلومات استخلصوها من الحفريات الأثرية مثل «ميشييل ناؤو ، وبيشوب بوكوك ، وبوركهارت » ، وما كتبه « هيل » عام ١٨٨٥ م عادات وتقاليد البدو فى فلسطين (٣) . كما رأس الباحث « غوستاف هيرمان والمان » المعهد الألمانى الإنجليزى لاستكشاف آثار الأرض المقدسة فى فلسطين فيما بين عامى ١٩٠٢ – ١٩٢٦ ، حيث أعد كتاباً بعنوان « ديوان فلسطين » **"Palestinisnger Diwan"** ضم معظم أنواع الغناء الشعبى الفلسطينى ، كتبها بلغة عربية عامية بالألمانية ، كما أعد كتاباً عن العادات والتقاليد الفلسطينية بعنوان «خصائص فلسطينية» عام ١٩٣٢ ، وكتاباً ثالثاً عن « سلالات فلسطين » . كما كتب تومسين « الأدب الفلسطينى » فى خمسة مجلدات (٤) .

وضع الباحث «أنتى آرنى» عام ١٩١٠ كتاباً بعنوان « أنماط الحكاية الخرافية ، وأنواع الحكايات الشعبية » طبعه فى « هلسنكى » ، ويتكون هذا الكتاب من عدة

---

(١) سليم عرفات المبيض ، ملامح الشخصية الفلسطينية فى أمثالها الشعبية ، الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٩٠ ، ص ٨ .

(٢) نفسه ص ٨ .

(٣) وليد ربيع ، نشأة الفلكلور ، مجلة التراث والمجتمع ، ع ٢ ، مج ١ ، تموز ١٩٧٧٤ ، ص ٢٨ .

(٤) المرجع السابق ص ٢٨ .

مجلدات ضمنها جزئيات الحكايات الفينيقية لتراثنا الذى حمله الأجداد العرب الفينيقيون من البحارة الشوام ، وطافوا به منذ الألف الثالثة قبل الميلاد (١) .

وأسهم أيضاً الباحثان « جريس كروفون » و «لويسا بالدنسبرجج » بكتاب بعنوان « من شجرة الأرز إلى حشيشة الزوفا » ولم تنس لويسا أن تقارن ما جمعته من معلومات من فلسطين بما ورد فى الكتاب المقدس «العهد القديم» (٢) ، ولم يقتصر هذا الربط بين ما يدور فى فلسطين من عادات وتقاليد بالتوراة على هذين الباحثين فقط . بل فعل « جيمس فريزر » الذى قام بتحليل النصوص العقدية وتم ربطها بالتوراة فى كتابه «الفلكلور فى العهد القديم» الذى قامت بترجمته الباحثة الرائدة «نبيلة إبراهيم» عام ١٩٧٢ .

ومن أهم الباحثين المستشرقين الذين قدموا إلى فلسطين الدكتورة « هيلما كرانكفست » التى اتخذت من قرية « أرطاس » الفلسطينية حقلاً لدراستها ، وذلك بمشورة أصدقائها ، وأقامت فيها ما بين سنتى ١٩٢٥ - ١٩٣١ ، وكانت تبحث وتتعلم وتسجل - فى بطاقات موثقة - علاقتها بالسكان (٣) ، وكان هدف الباحثة فى دراستها لحالات الزواج والطفولة والميلاد " أن تدحض مزاعم بعض الباحثين الذين ربطوا بين التراث الشعبى الفلسطينى ، وبين التراث الشعبى اليهودى كما جاء فى العهد القديم " (٤)وقد أثبتت الباحثة أن الشعب الفلسطينى هو الأصل فى هذه الأرض قبل أن يفد إليها اليهود الغزاة .

وقد ركزت الباحثة دراستها حول خمسة أجيال من الشعب الفلسطينى ، وكانت محاور دراستها حول المعتقدات ، والتقاليد ، والعادات ، والأدب الشعبى ، وذلك أن حياة شعب من الشعوب من وجهة نظرها هى كل لا يتجزأ ، " وتعد مؤلفات هذه

---

(١) شوقى عبد الحكيم (دكتور) ، الحكايات الشعبية العربية ، بيروت ، ١٩٨٠ ، نقلاً عن ملامح الشخصية الفلسطينية ، مرجع سابق ص ٩ .

(٢) رشدى الأشهب (دكتور) ، الحكاية والأساطير الشعبية فى منطقة الخليل ، جمعية الدراسات العربية ، القدس ، ١٩٨٣ ، ص ٣٠ .

(٣) الحكاية والأساطير الشعبية فى الخليل مرجع سابق ، ص ٣١ .

(٤) نبيلة إبراهيم ، الأدب الشعبى بين النظرية والتطبيق ، مكتبة القاهرة الحديثة ، القاهرة ، (د-ت) ص

الباحثة ، شبه ما يكون بالأرشيف العلمي المنظم الذى سجل كل ما يتصل بالشعب الفلسطينى [1] .

وقد تمخضت سنوات إقامتها فى « أرطاس » عن تأليف الكتب التالية :

١ - الميلاد والطفولة عند العرب ، ودراسة فى قرية إسلامية فلسطينية ، ويقع فى ٢٨٩ صفحة ، وقد طبع بالإنجليزية فى هلسنكى ١٩٤٧ .

٢ - معضلات الأطفال عند العرب ، ويقع فى ٣٣٦ صفحة ، وقد طبع فى هلسنكى ١٩٥٠ .

٣ - تقاليد الزواج فى قرية فلسطينية ، فى جزئين ، يشتملان على ٥٦٦ صفحة ، وقد طبع فى هلسنكى ، الجزء الأول عام ١٩٣١ ، والثانى عام ١٩٣٥ .

٤ - طقوس الوفاة والتشييع الشرعى ، دراسة للتقاليد فى قرية أردنية [2] وقد طبع فى هلسنكى عام ١٩٦٥ .

ونلاحظ أن هذه الباحثة ، درست الإنسان الفلسطينى ، بعاداته ، وتقاليده ، وحكاياته منذ طفولته وحتى وفاته [3] . وقد ذكرت الدكتورة نبيلة إبراهيم فى كتابها « الأدب الشعبى بين النظرية والتطبيق » أنها قد زارت الباحثة هيلما فى منزلها عام ١٩٦٧ ، ووجدتها فى السبعين من عمرها ، وقد رحبت بها وأطلعتها على بطاقات لا حصر لعددها ، فقد دونت عليها مادة هائلة فى شتى جوانب حياة الشعب الفلسطينى ، كما أهدتها بعضاً من أبحاثها ، وذكرت الدكتورة نبيلة أن الباحثة هيلما قد دونت بطاقاتها باللغة العربية التى تعلمتها أثناء إقامتها فى فلسطين [4] .

---

(١) الأدب الشعبى بين النظرية والتطبيق ، ص ٢٠٣ .

(٢) معروف أنه بعد نكبة ١٩٤٨ تحول اسم الضفة الغربية الفلسطينية إلى مصطلح (الضفة الغربية للأردن) وقد تم الفصل الإدارى بين الضفة الفلسطينية ، والمملكة الأردنية بتاريخ ١٩٨٨/٧/٣١م وأصبحت خاضعة للسلطة الفلسطينية بعد تنفيذ اتفاقية أوسلو عام ١٩٩٤ .

(٣) الحكاية والأساطير الشعبية فى الخليل ، ص ٣١ .

(٤) الأدب الشعبى بين النظرية والتطبيق ، مرجع سابق ، ص ٢٠١ .

٢ - دراسات لباحثين فى فلسطين :

من أهم الباحثين العرب ، الذين بدءوا فى دراسة الفلكلور ، الطبيب الفلسطينى توفيق كنعان ، فقد أدرك محاولات اليهود وباحثيهم لسرقة هذا التراث ، " ويُعد توفيق كنعان «١٨٨٨ - ١٩٦٤» أول مواطن فلسطينى رائد فى هذا الميدان ، وهو طبيب فلسطينى من أبناء القدس " (١) .

وتعود بدايات الاهتمام بالفلكلور الفلسطينى عند توفيق كنعان ، عندما عمل طبيباً فى ألمانيا ، قبل الحرب العالمية الأولى ، وانتقل إلى فلسطين أثناء الحرب ، وكان فى ذهنه دراسة الفلكلور ، وهذا بلا شك تأثر واضح بالثقافة الألمانية المهتمة بهذا المجال ، وخاصة أنه تعلم فى مدرسة الأيتام السورية «شنلر» فى القدس ، وهى تابعة للمدرسة التبشيرية ، وبعد حصوله على شهادة الطب عام ١٩٠٥م فى الجامعة الأمريكية فى بيروت ، عمل مساعداً لطبيب ألمانى فى مستشفى الشماسة الألمانى . ثم عمل رئيساً لدائرة الملاريا ، مما جعله على اتصال مباشر مع القرويين ، وهذا دفعه للاهتمام بالخرافات والفلكلور فى السنوات المبكرة من حياته . فكان يشاهد الخرافة والطب الشعبى ، وخاصة بين الفلاحين الفقراء ، وكان يسأل ويكتب عن مشاهدته ، فأصدر كتابه الأول « المعتقدات والطب الشعبى » فى هامبورغ عام ١٩٤٥م . عمل أثناء الحرب العالمية الأولى طبيبًا فى الجيش التركى الألمانى ، ورئيسًا للمختبرات فى مدن وقرى عديدة فى فلسطين ، تقول ابنته : "لقد كانت سنوات الحرب الأكثر إنتاجًا فى حياته ، لقد كان عضواً ولعدة سنوات فى الجمعية الشرقية الفلسطينية ، وكان يكتب بانتظام فى مجلتها ، وكان د. كنعان مرجعًا للباحثين فى المعتقدات الشعبية . وبعد نكبة ١٩٤٨ فقد د. توفيق أملاكه ومكتبته التى كانت تحتوى على ثلاث مخطوطات لكتب فى المأثورات الشعبية الفلسطينية " (٢) ومن الكتب التى صدرت له :

- المزارات والأولياء المسلمون فى فلسطين « باللغة الإنجليزية » .
- البيت العربى الفلسطينى « دراسة فى فن العمارة » .

---

(١) الحكاية والأساطير الشعبية فى الخليل ، ص ٢٩ .

(٢) اعتمدنا فى ذلك على موسوعة نمر سرحان ج ١ ص ١١٩ .

وكان ينشر أبحاثه باللغات الإنجليزية والفرنسية والألمانية في مجلة «المجتمع الفلسطيني» (١) منذ مطلع القرن العشرين حتى الثلاثينات منه .

وقد ركز توفيق كنعان أبحاثه حول المعتقدات والعادات لدى الشعب الفلسطيني ، فمن أبحاثه مثلاً : بحث حول « طاسة الرجفة » (٢) في العدد الثالث من المجلة ، وبحث حول «المعتقدات الفلسطينية الحديثة وممارسات الشعب الفلسطيني التي ترتبط بدينه» في العدد الرابع عشر من المجلة نفسها .

يقول الباحث نمر سرحان في دراسته لمنهج توفيق كنعان في أبحاثه : " هي دراسة وصفية ، وهو يعتمد على زاوية معينة ، بحيث يورد كل التفاصيل المتعلقة بها ، والتي يبدو أنه جمع الكثير منها بطريق الاستجواب الشخصي ، أما الجزء الآخر فقد اعتمد فيه على العمل المكتبي " (٣) .

ويبدو أن توفيق كنعان رجع إلى كثير من المراجع الأجنبية ، التي حاول أن يصحح ما جاء فيها على ضوء معرفته الحقيقية بالحياة الشعبية الفلسطينية . ويوضح نمر سرحان منهج كنعان بقوله : " عندما يتعرض للربط بين المادة التي يجمعها وبين مثيلاتها ، سواء أكان في بيئات أخرى ، أم البيئة الفلسطينية القديمة " (٤) . ومعرفة كنعان عدة لغات حية جعلته يوازن بين عادات المجتمعات الإنسانية على اختلاف الظروف والبيئة ، ونجد ذلك عندما يحاول المقارنة بين الفلكلور وبين ما جاء في القرآن الكريم والعهد القديم . وقد استخدم " المنهج الوظيفي بين المادة الشعبية وبين وظيفتها في الحياة " (٥) وهذا يعني محاولة إدراك هذه المادة في توجيه أفكار الناس وتكوين مناهجهم الحضارية .

---

(١) ظهرت مجلة " Journal of the Palestine Oriental Society " وفيها أبحاث كثيرة عن الفلكلور الفلسطيني باللغة الإنجليزية من قبل عرب أمثال : أسطفان ، توفيق كنعان ، عمر البرغوثي وغيرهم .
(الفلكلور الفلسطيني ، وليد ربيع ، مرجع سابق ، ص ٢٩) .

(٢) هي طاسة نحاسية دائرية الشكل ، قطرها حوالي ١٠ سم ، وبعمق ٤ سم تقريباً مكتوب عليها آيات قرآنية في كل اتجاه ، ومعلق في حوافها قطع نحاسية دائرية صغيرة بسلاسل نحاسية بطول ١ سم تقريباً ، وفي وسطها هيكل نحاسي أشبه بقبة الجامع ، فإذا واجه الإنسان موقفاً يضطرب منه ، يشرب فيها جرعة ماء تقيه مضاعفات هذه الطربة ، ولم تعد هذه العادة موجودة في المجتمع الفلسطيني إلاّ نادراً ، ويطلق عليها البعض (طاسة الطربة) (الباحث) .

(٣) موسوعة الفلكلور الفلسطيني ، نمر سرحان ج ١ ص ١١٩ .

(٤) السابق ج ١ ص ١٢٣ .

(٥) السابق ج ١ ص ١٢٣ .

لا شك أن توفيقًا كان يكتب عن تراث يدرك أنه مهدد بأخطار التنويب والطمس ، ولذلك اجتهد فى الربط بين المادة الفلكلورية التى يجمعها وبين الأرض والإنسان ، وكأنه يريد القول : بأن أهل فلسطين هم أصحاب هذا الإنتاج الإبداعى المرتبط بهذه البيئة والأرض .

١ – سار على هذا الدرب عبد اللطيف البرغوثى الذى حصل على درجة الدكتوراه فى لندن فى الموضوع ذاته .

٢ – تُعد السيدة سميحة خليل [1] ، رائدة فى هذا المجال ، بالإضافة إلى أنها رئيس ومؤسس جمعية إنعاش الأسرة ، وانبثق عنها «لجنة الأبحاث الاجتماعية والتراث الشعبى الفلسطينى» وكذلك أصدرت «مجلة التراث والمجتمع» [2] ، عام ١٩٧٤ ، وقد نجحت هذه الجمعية برئاسة السيدة سميحة خليل ، فى جمع الكثير من النصوص الشعبية ، وتحضيرها للدراسة .

٣ – ومن ضمن الجهود التى بذلت لحماية التراث الفلسطينى من الطمس والسرقة ، ما قام به مركز الأبحاث الفلسطينى التابع لـ « م.ت.ف » من محاولات لتجميع هذا التراث ودراسته فى حدود إمكاناته ، وينقسم عمله فى هذا المجال إلى محورين :

(أ) الاهتمام بجمع التراث الفلسطينى مباشرة من كبار السن وخاصة من الفلسطينين الذين ما زالوا يعيشون داخل فلسطين ، لأن تراثهم لم يختلط بعد بتراث آخر .

(ب) إسهام المركز فى دعم الأبحاث القيمة ، التى صدرت عن كتاب كبار فى العالم العربى ، عن فلسطين وتراثها وقضاياها ، وقد منح المركز الباحث نمر سرحان بعثة سفر إلى فنلنده لجمع كل ما كتبته الباحثة «هيلما جرانكفست» وقد نجح فى تصوير وجمع عشرات الآلاف من الصفحات فى هذا المجال [3] .

---

(١) خاضت هذه السيدة انتخابات رئاسة السلطة الوطنية الفلسطينية ، التى أجريت فى فلسطين عام ١٩٩٥ (الباحث)

(٢) صدر العدد الأول فى نيسان ١٩٧٤ ، وصدر العدد الثانى عشر والأخير فى آب ١٩٧٩م .

(٣) الأدب الشعبى بين النظرية والتطبيق ، نبيلة إبراهيم ، ص ١٦٩

٤ - أما على الخليلى من نابلس فهو باحث فى مجال الأدب الشعبى ، وقد أصدر مجموعة من الدراسات التحليلية المؤدلجة أهمها :

● البطل الفلسطينى فى الحكايات الشعبية عام ١٩٧٨ ، القدس .

● التراث الفلسطينى والطبقات عام ١٩٧٦ ، القدس .

● الغول ، مدخل إلى الخرافة العربية ، القدس .

● أغانى العمل والعمال فى فلسطين ، القدس .

● أغانى الأطفال فى فلسطين ، القدس .

تعتمد كتب على الخليلى على البحث التحليلى لموضوعات التراث بعد جمعها ، فهى كتب بحثية تحليلية .

٦ -الباحث سليم عرفات المبيض « من غزة » وهو يعتمد فى بحثه على الدراسة الانثربولوجية ، والتاريخية للأدب الشعبى ومن أهم كتبه :

● الجغرافية الفلكلورية للأمثال الشعبية الفلسطينية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٦ .

● النقود العربية الفلسطينية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٧ .

● ملامح الشخصية الفلسطينية فى أمثالها الشعبية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٠ .

● الحصيدة فى التراث الشعبى الفلسطينى .

● الإبل فى التراث الشعبى الفلسطينى .

هناك عديد من الباحثين (١) ، فى مجال الفلكلور مثل : نمر سرحان «موسوعة الفلكلور الفلسطينى ، ثلاثة أجزاء » ، وعمر الساريسى من القدس ، وفايز على الغول من القدس ، وعليا الخطيب ، والباحث وليد ربيع من رام الله ، وزكى العلية من غزة ، ود. عيسى المصو ، وعبد العزيز أبو هدبا من رام الله ، وتوفيق زياد «الناصرة» ، وقد تنبهت بعض الجامعات الفلسطينية إلى أهمية هذا المجال ، فأفردت له مقررات خاصة مثل : «جامعة النجاح» فى نابلس ، و«بيرزيت» فى رام الله ، و«جامعة الأزهر» بغزة .

---

(١) للاستزادة فى ذلك انظر ، موسوعة الفلكلور الفلسطينى ، نمر سرحان ج ١ ص ١١٧ .

« عبد اللطيف البرغوثي »

جهوده فى جمع ودراسة الأدب الشعبى فى فلسطين

مولده ونشأته :

ولد فى قرية كفر عين – قضاء رام الله – فى ١٩٣٨ ، اجتاز مترك فلسطين «الثانوية العامة» فى صيف ١٩٤٧ ، ثم حصل على الدرجة العلمية الأولى فى لندن عام ١٩٥٦ ، ثم ماجستير التاريخ الإسلامى عام ١٩٥٨ ، وأخيراً دكتوراه لندن عام ١٩٦٣ بأطروحة عنوانها « الأغانى العربية الشعبية فى فلسطين والأردن » . عمل مدرساً فى الضفة الغربية ، ثم مديراً لمدرسة بنى زيد الثانوية حتى عام ١٩٥٦ ، ثم أصبح مفتشاً فى دائرة التربية والتعليم بوكالة الغوث الدولية ، ثم سافر إلى ليبيا ليعمل مدرساً فى معهد المعلمين فى بنغازى ، وقد عاد إلى الوطن وعمل مديراً لدائرة تدريب المعلمين فى وكالة الغوث بالقدس ، ثم سافر إلى ليبيا لتأسيس كلية التربية هناك بين عامى «٦٧ – ١٩٧٤» ، وأخيراً عاد إلى البلاد ليعمل أستاذاً فى دائرة اللغة العربية بجامعة بيرزيت ، ثم رئيساً للدائرة حتى عام ١٩٨٠ ، ثم نائب رئيس الجامعة للشؤون الأكاديمية .

نشر له الكثير من الأبحاث والمقالات فى مجلة التراث والمجتمع فى البيرة – رام الله – وفى مجلة المواكب الناصرية ، ومن أهم كتبه فى هذا المجال :

١ – ديوان العتابا الفلسطينى .

٢ – ديوان الدلعونا الفلسطينى .

٣ – الأغانى الشعبية فى فلسطين والأردن .

٤ – ديوان الانتفاضة الشعبية .

٥ – حكايات جان من بنى زيد .

٦ – الجزء الأول من القاموس العربى الشعبى فى فلسطين ، ويعمل الآن على إنجاز الجزء الثانى .

٧ – القصص العربى فى أرطاس «ترجمة» [1] .

---

(١) كتب البرغوثى سيرته الذاتية ، وأسماء أبحاثه على الغلاف الخارجى لجميع كتبه .

وسنقـوم فى بحثنا هذا على دراسـة هذه الكتب بما تحـتويه من أفكار ومناهج وموضوعات ، وإن كنا نستثنى من دراستنا القامـوس الشعـبى فى فلسطـين ، لأننـا لا نتفق مع رأى البرغوثى فى صناعة قواميس لهذه اللهجة العامية المتغيرة من جيل إلى جيل ، وبذلك لا نستطيع مناقشة هذا القاموس ، ونعده خارجًا عن نطاق بحثنا هذا[1] . كمـا نعـارض رأى توفيـق زيـاد فى مقـدمـة كتابه « صـور من الأدب الشـعـبى » القائل بفصحـة الأدب الشـعبى ، لأنه بذلك يفقد أهـم مـيزة له وهـو النبض الجمعى أو الجماهيرى ، والتى لا نجدها إلاّ بلغتهم الدارجة .

---

(١) يدفعنا هذا لصناعة قاموس لهجوى كل خمسين أو مائة عام على الأكثر ، ثم لأى لهجة نصنع القاموس ؟ هـل للهجـة أهـال شمالى فلسطين ؟ أم جنوبها أو وسطهـا ؟ أم لأهل الساحـل ؟ أم لأهل المناطق الجبلية ؟ أم لكل قرية ؟ وهذا أمر يصعب السيطرة عليه . وأرى أن البديل عن صناعة مـثل هذا القامـوس ، هو تحليل كلمات اللهجة العامية الصعبة ، فى الهامش لكل عمل أدبى شعبى ، ويعطى هذا ، استمرارية لتحليل الكلمات فى كل مرحلة تاريخية .

١ - ديوان العتابا الفلسطيني [١]

يبدأ المؤلف كتابه بخارطة جغرافية لفلسطين السياسية كاملة قبل النكبة ، يوضح عليها أماكن البلدات والقرى التى استقى منها أغانى العتابا ، ونلاحظ أن هذه الأماكن تمثل جميع أنحاء فلسطين ، من صفد شمالاً ، حتى بئر السبع وخان يونس جنوباً ، يقول المؤلف عن النصوص المجموعة فى أنها تأتى " على أوسع مدى ممكن من التمثيل الديمغرافى للسكان العرب " [٢] .

سبب تأليف الكتاب :

إن أهمية أغنية العتابا دفعت الكاتب إلى تأليف هذا الكتاب ، ولما لهذه الأغنية من "مكانة فذة فريدة ، تحظى بها العتابا لدى شعبنا ، باعتبارها أغنيته المفضلة التى لا غنىً عنها "[٣] ، فهى تعبير عن نفسية هذا الشعب طوال مسيرته الحياتية ، فهو شعب كباقى شعوب العالم يحب ويكره ، ويتغنى بالحياة ، ويناضل من أجلها ، ويضحى بالغالى والنفيس من أجل حياة هادئة مستقرة ، وهذا ما أراده الكاتب ؛ حيث يقول : " وهذه ظاهرة تثبت بما لا يدع مجالاً لأدنى شك ، أن شعبنا يستحق الميدالية الذهبية فى مضمار الحب ، فهو شعب محب يقدّس الحب ، ويتغنى به " [٤] والحب هنا بمعناه الشامل ؛ حب الزوجة والعشيقة والأرض والوطن ، وحب الخير .

منهجه فى هذا الكتاب :

يفيدنا الكاتب فى تصديره للكتاب بعملية الجمع التى قام بها وعدد الأبيات ، وهى «ألفا بيت من العتابا»[٥] أى أربعة آلاف بيت من الشعر ، على البحر الوافر ، لأن بيت العتابا يتكون من أربع شطرات شعرية ، وكان هدف الكاتب أن تأتى هذه النصوص على أوسع مدى ممكن من التمثيل الديمغرافى للسكان الفلسطينين ، مع إدراك الكاتب أنه لا يمكن حصر العتابا فى كل بلادنا ، نظراً لكونها متجددة ، ومبعثرة فى كثير من مخيمات اللاجئين الفلسطينين ، وأماكن إقامتهم المؤقتة فى بلدان العالم .

---

(١) مركز الوثائق والأبحاث ، جامعة بيرزيت ، القدس ، مارس ١٩٨٦م .

(٢) ديوان العتابا ، ص ٦ .

(٣) ديوان العتابا ، ص ٦ .

(٤) ديوان العتابا ، ص ٧ .

(٥) ديوان العتابا ، ص ٦ .

استطاع الكاتب جمع أكثر من خمسة آلاف بيت من العتابا «عشرة آلاف بيت من الشعر» ، أسقط منها الأبيات المتكررة ، والتى وجدها خارجة عن موسيقا الوزن المتعارف عليه ، وما يعتريها من تكسير يخرجها عن طبيعة العتابا ، ويؤكد الكاتب " أن صحة وزن الأغنية الشعبية ، هى دائماً مؤشر لا غنى عنه للتأكد من دقتها وصحتها "(١) .

وأوضح الكاتب أنه تعمد الفصل بين الأبيات الواردة فى هذا الديوان وبين رواتها وبلدانها ، واكتفى بإلحاق قوائم منفصلة ، بأسماء الرواة والبلدان فى ملحق خاص فى نهاية الكتاب .

مقدمة الديوان :

بعد التصدير تأتى المقدمة، وهى كما يقول المؤلف: "عبارة عن إعادة كتابة لمجموعة من الدراسات التى كنت قد أعددتها ونشر معظمها"(٢) . وقد أدى هذا إلى أن تكون المقدمة طويلة ومنسلخة فى أغلبها عن محتوى الكتاب ، فهى تصلح لأى كتاب فى الأدب الشعبى ، فهو يحلل أهمية الأدب الشعبى ، وتعريفه ، واللهجات الفلسطينية الدراجة ، ومصادر هذه اللهجات ، ثم يُقعِّد للّهجة الفلسطينية ، وكأنها لغة فصحى تخضع لقواعد ثابتة ، وقد تفاعل معها ، كأنها لهجة موحدة دون النظر إلى الاختلاف اللهجوى بين المدن والقرى الفلسطينية .

ونود هنا أن نستعرض بعض الأفكار التى طرحها الكاتب فى مقدمته للديوان .

تعريف « العتابا » :

يقول المؤلف : "هى الأغنيــة الشعبية المفضلة فى فلسطين ، وهى الأكثر استعمالاً فى الريف ، وعلى ألسنة الرعاة والعمال والمزارعين ، وفى السهرات والأفراح . والعتابا تسمية مأخوذة من العتاب ، خاصــة وأن موضــوع العتـاب يمثـل مكانة بـارزة بين موضوعاتها" (٣) .

---

(١) ديوان العتابا ، ص ٦ .

(٢) ديوان العتابا ، ص ٨ .

(٣) ديوان العتابا ، ص ٥٩ .

ويقصد الكاتب بهذا كله إلى بداية موضوع العتابا ، فقد كان فى يوم من الأيام من أبرز موضوعات هذه الأغنية ، فاشتق اسمها منه ، على مبدأ تسمية الكل باسم البعض ، وقد تطلق كلمة «عتابا» وحدها أو كلمة «ميجنا» وحدها ، أو الكلمتان معًا ، أو كلمة «أوف» وحدها ، وكلها ذات دلالة واحدة (١) .

تعريف « الميجنا » :

وهى اللازمة التى ترددها الجماعة قبل وبعد غناء الواحد من العتابا ، ويجتهد البرغوثى حول أصول تسمية الميجنا برأيين ؛ حينما يقول : «ولعل هذه التسمية مشتقة من المجون ، الذى يتطلب مشاركة جماعية ، ولعلها منحوتة من عبارة «يا من جنى» خطاباً للحبيبة التى رمت قلب حبيبها ، فأصابته وجنت عليه» (٢) . قد يكون ذلك صحيحًا ، فهو اجتهاد شخصى دونما دليل ، ويدفعنا هذا إلى الاجتهاد بقولنا : إن كلمة « ميجنا » منحوتة من قول المغنى «يا مين جانا» مُرحبًا بضيف أو بشخصية ما لا سيما وأنها تقال فى الأفراح غالبًا ، ومرتبطة بهذه الأبيات المشهورة ، التى هى مطلع معظم أغانى العتابا والميجانا :

يا ميجنا يا ميجنا يا ميجنا   زهـر البنفسج يا ربيع بلادنا
يا ميجنا يا ميجنا يا ميجنا   حى الزمـان اللى جمعنـا ولمنا
يا ميجنا يا ميجنا يا ميجنا   ساعات أنيس شرفونا احبابنا

تعريف « الأوف » (٣) :

هو صوت هذه الكلمة ، ممدوداً منغمًا ، بقدر ما يسمح به نَفَس المغنى ، وفى العادة يبدأ مغنى العتابا بهذا الصوت ، ثم يعيده بعد بيت الشعر الأول ، فيعود ويكرره مرة فور انتهائه من بيت الشعر الثانى ، الذى هو نهاية بيت العتابا ، وأهم وظيفة لصوت «الأوف» كما يرى البرغوثى : « هى تمكين المغنى من أن يجلى حنجرته ، ويضع أوتاره الصوتية فى درجة التوتر المطلوبة ، ويمهد للأغنية نفسها ، ويتفنن المغنى فى تمديد وتمويج صوته فيها ، ضمن ما تسمح له قدراته» (٤) ، كما أنه يلفت نظر الجمهور

(١) ديوان العتابا ، ص ٥٩

(٢) ديوان العتابا ، ص ٦٠

(٣) ديوان العتابا ، ص ٦٠

(٤) عبد اللطيف البرغوثى ، الأغنية الشعبية فى فلسطين والأردن ، جامعة بيرزيت ، رام الله ١٩٧٧٩ ، ص ١٥

إلى أن الغناء قد بدأ ، وعلى الجمهور أن يتهيأ للسماع ثم المشاركة بترديد الميجنا ، فيتفاعل الجمهور معه بصوت «أوف» تعبيراً عن استحسانهم لغنائه ، وليتبعوها بغناء بيت من الميجنا . وأعتقد أن «الأوف» هذه تعادل قول المغنى فى مصر «يا ليل يا عين» .

وخلاصة هذه التعريفات الثلاثة ؛ أن أغنية «العتابا» هو الاسم الأعم ، رغم أن البعض يطلق عليها اسم «الميجنا» أو «الأوف» .

طبيعة بيت شعر العتابا :

"هو عبارة عن بيتين من الشعر من البحر الوافر" (١) ، واستقامة وزن البيت هو دليل صحته ، وهو معروف لدى عامة الناس بالسليقة ، والعبرة فى وزن العتابا كما هو الشأن فى عموم الأغنية الشعبية ، هى بكلماتها كما تلفظ ، وليس كما تكتب ، ومثال ذلك (٢) :

مساء الخير مسيكم جميعًا وقَبِّـل لى أيـاديكم جميـعًا

مفاعلْتُن / مفاعلتن / فعولُنْ مفاعلْتُن / مفاعلتن / فعولُنْ

أما الميجنا ، وهى لازمة العتابا فهى عبارة عن بيت من الشعر من بحر الرجز ، تتكون الشطرة الأولى من كلمة «يا ميجنا» مكررة ثلاث مرات ، وتنتهى كلمات الشطرة الثانية بالمقطع «نا» وللمغنى الحرية فى اختيار كلمات الشطرة الثانية ، وفيما يلى نموذج لوزن الميجنا :

يا ميجنا يا ميجنا يا ميجنا زهـر البنفسج يا ربيـع بلادنا

مستفعِلُنْ مستفعلن مستفعلن مستفعِلُنْ مستفعلن مستفعلن

موطن العتابا :

يقول الدكتور البرغوثى فى ذلك : "ينتشر هذا اللون الشعبى فى أقاليم بلاد الشام جميعها ، كما يلاحظ أنه أعلى كثافة وأسمى مرتبة فى الشمال منه فى الجنوب ، ويصدق هذا الوصف على العتابا الفلسطينية ، فهى غزيرة راقية فى شمالى فلسطين "(٣)

---

(١) ديوان العتابا ، ص ٦٠ .

(٢) ديوان العتابا ، ص ٦٠ .

(٣) ديوان العتابا ، ص ٦٢ .

لهذا نجد العتابا الفلسطينية لا تختلف كثيراً عن نظيراتها ، العتابا اللبنانية والسورية ، وكذلك تشيع في وسط فلسطين والأردن ، أما جنوبي فلسطين فهو أقرب إلى التلاقي مع المجتمع المصري في سيناء ، لهذا يقلّ انتشار العتابا في الجنوب الفلسطيني وشمالي سيناء ، ليحل محله الموّال المصري (١) ، بسبب العلاقات الوثيقة بين جنوبي فلسطين وشمالي سيناء والمنطقة الشرقية في مصر (٢) .

كذلك تشيع العتابا في بعض مناطق من القطر العراقي ، خاصة الجزء الغربي منه بسبب قربه جغرافياً من بلاد الشام ، وقد أورد البرغوثي نموذجين للتدليل على أن العتابا العراقية لا تختلف أبداً عنها في فلسطين وباقي الأقطار الشاميّة ، وبإمكان القارئ أن يقارن بنفسه بين هذين النموذجين ، وأظنه لن يجد اختلافاً كبيراً بينها .

نص من العتابا العراقية (و ما يسمونها (الأبوذية) (٣) :

أنا صابر ونار احشاي تارة　　　ورید عیون کل الناس تارة

أو مثل السيف أخش للغمد　　　وتارة أنسل وراويك المنية

نص العتابا الفلسطينية :

أنا لابكي عليهم طول عمري　　　على اللي ما أزغلوني بطول عمري

وأنا إن طال الزمان طال عمري　　　لجازي اللي بغيبتنا اشتاقا

لغة العتابا :

يقول البرغوثي : أنه من الملاحظ في لغة العتابا ، تكاد تتلاشى معها الفروق التي تتميز بها في العادة لهجة عن أخرى في لغة المخاطبة اليومية ، وقد وازن الكاتب هنا بين توحد المجتمع حول لغة العتابا ، وبين توحد العرب حول لغة الشعر في العصر الجاهلي (٤) .

---

(١) الأغنية الشعبية، في فلسطين والأردن ، ص ٢٩ .

(٢) نلاحظ مدى العلاقة الوثيقة بين بعض المناطق الشرقية في مصر ، وبين جنوبي فلسطين ، بسبب الهجرات المتبادلة ، أثناء ثورة عرابي ، وحملة إبراهيم باشا على فلسطين ، وفترة حكم جمال باشا التركي .

(انظر في ذلك : بينا تاريخ وذاكرة ، محمد البوجي بالاشتراك مع رياض العيلة ، غزة ، ٢٠٠٠م).

(٣) ديوان العتابا ، ص ٦٠ .

(٤) ديوان العتابا ، ص ٦ .

لكننى أرى أن الأمر لا يحتاج إلى مثل هذه ، لأن العتابا مقتصرة فقط على منطقة الشاعر الشعبى ، وليس على العرب جميعًا .

ويرى أيضًا : أن من أهم ملامح لغة العتابا ، أنها تخلو تمامًا من حركات الإعراب على أواخر الكلمات ، لأنها تعتمد اعتمادًا كليًا على العامية ، التى هى لغة الأغانى الشعبية ، فهى لغة عفوية غير مقعدة ، ومع ذلك فليس كل أغنية تظهر للوجود ، يكتب لها الشعبية ، بل إن النسيان يطوى كل عمل أدبى ضعيف ، وتبقى الأعمال الجيدة فى ذاكرة الشعب ويصبح تراثًا ، تتوارثه الأجيال(١) . وقد أحسن البرغوثى صنعًا عندما شرح كثيرًا من الكلمات العامية ، التى يمكن أن تبدو صعبة فى المستقبل .

نظام قوافى العتابا:

يقول البرغوثى : " تعتمد العتابا اعتمادًا أساسيًا على نظام ثابت بالنسبة لكلمات التقفية التى تختتم بها شطرات البيت الأربع " (٢) ، وتختتم الشطرات الثلاث الأولى بكلمات متجانسة ، جناسًا كاملاً على الاختلاف فى المعنى ، ثم تختتم الشطرة الرابعة بكلمة يكون رويها متبوعًا بألف مد فقط ، أو بألف مد متبوعة بياء ساكنة ، ونستطيع تحليل ذلك على المثال التالى :

دعتنى أصحن السكر مع الجوز   اسمها نون بالجمل نقص جوز
بُنية غاسلة وربيت بلا جوز   بِكِر ما ميها بعدو حدا (٣)

ويستمر البرغوثى فى شرح نماذج أقل جودة فى العتابا ، وهى تلك التى تكون فيها الشطرات الثلاث جناسًا غير كامل ، لكن يبقى بنظام الروى فى كل الأحوال .

طريقة غناء العتابا:

يتناول المغنى فى البداية موضوعات عامة ، كالتهانى للعريس وأقاربه ، وتحية الضيوف ، ووصف محبوبته التى يخاطر بدمه لأجلها وعندما يشتد الغناء يتحول المغنى عن هذه الموضوعات إلى الموضوع المفضل ، وهو تبادل الهجاء مع مغنى آخر ، وهنا لا يبقى مجال للميجنا ، لأن الغناء يتوتر بين اثنين ، يحاول كل مغنى أن ينقض

---

(١) الأغانى الشعبية ، فى فلسطين والأردن ، مرجع سابق ، ص ٢٩ .

(٢) ديوان العتابا ، ص ٦١ .

(٣) جوز الأولى : ثمر الجوز المعروف ، جوز الثانية : زوج ، أى : اثنان ، جوز الثالثة : زوج ، بمعنى : بعل .

على خصمه رافعاً صوته بكلمة «أوف» ، التى يتبعها مباشرة بغناء بيت من العتابا ، يرد فيه على خصمه ، وقد يتدخل أحد الحضور لمساندة أحد طرفى صراع العتابا ، وبذلك ينقسم الحضور إلى طرفين متنافسين ، وقبل نهاية السهرة أو السامر ، يتدخل بعض الحضور للتخفيف من غلواء المنافسة ويدعو الطرفين للمصالحة[1] . وتصاحب صوت المغنى موسيقا الأرغول أو الشبابة أو الربابة .

موضوعات العتابا :

يقول الكاتب: " تتناول العتابا كل الموضوعات التى تقع تحت إحساس المغنيين ، فليس ثمة موضوع لا تتطرق إليه ، فيها الغزل ، وفيها الغناء للوطن ، وفيها الرثاء والمديح والهجاء والفخر والنخوة ، والتهديد والوعيد ، وتمجيد الدين ، والوصف والحماسة ، والشكر " [2] .

نلاحظ عند قراءتنا لديوان العتابا الفلسطينى أن أغلبية النصوص تتغنى بالحب ، بكل أشكاله ؛ حب المرأة ، والأخت ، والأهل ، وحب الوطن ، وهذا دليل على أن الشعب الفلسطينى كباقى شعوب الأرض ، يحب كل ما حوله ، وتسيطر عليه المشاعر الإنسانية .

أهمية الكتاب :

تعود أهمية الكتاب إلى أنه حافظ على عدد هائل من أغانى العتابا ، التى كان من الممكن أن تضيع نهائيًا ، ويحافظ وجودها على الشخصية الفلسطينية التى عاشت ولاتزال تعيش داخل بلادها وخارجها ، وقد أسس الكتاب منهجًا أكاديميًا جيداً لمثل هذا الموضوع .

---

(١) الأغنية الشعبية ، فى فلسطين والأردن ، ص ١٦ .

(٢) ديوان العتابا ، ص ٦٢ .

٢ - ديوان الدلعونا الفلسطيني [(١)]

يُعد هذا الكتاب أوفى كتاب فى مجاله فى فلسطين ، فلم نسمع أو نقرأ كتاباً آخر بهذا الحجم ، أو كتاباً منفرداً بهذا الفن الشعبى ، وكل ما طبع فى الدلعونا هو جزء من كتاب أو من بحث . وهذا يعطى كتاب ديوان الدلعونا الفلسطينى أهمية خاصة ، ويعد مصدراً مهماً لأغانى الدلعونا فى بلادنا .

سبب تأليف الكتاب :

يهدف الكتاب إلى الحفاظ على أغنية الدلعونا ، التى هى جزء من تراث الشعب الفلسطينى ، وخوفاً على هذا التراث من الطمس والضياع والانتحال ، وكذلك تعريف الناس به ، لأنه يحمل فى طياته تاريخ شعبنا النضالى ، ويتحسس ضميره ، ووجدانه بصورة صادقة ، تشرح أحداث وطننا ومآسيه .

منهجه فى الكتاب :

يتكون الكتاب من تقديم ومقدمة ، وموضوعات الدلعونا ، ويوضح الكاتب فى التقديم ما بذله من مجهود فى جمع وتصنيف مؤلفه ، مبيناً أنه حاول تمثيل كل فئات وأماكن إقامة أبناء الشعب الفلسطينى ، وأكد الكاتب أنه لا يمكن حصر كل الدلعونا التى تدور على ألسنة أبناء شعبه ، كما أن طريقته لم تكن استنزافية على الإطلاق ، كون أغنية الدلعونا متجددة دوماً ، كما أكد تأثير اللهجات الفلسطينية على الدلعونا ، فهى أكثر وضوحاً فى الدلعونا منها فى العتابا ، ولهذا فإن إبداع الدلعونا أسهل من إبداع العتابا ، مما جعل دائرة مبدعى الدلعونا أوسع من مبدعى العتابا ، لأن مبدعى الدلعونا ينتمون إلى لهجات أكثر تنوعاً .

وقد نوّه الكاتب فى نهاية هذا التقديم إلى أمرين مهمين :

١ - أن الأمانة العلمية اقتضت أن يكتب ما وصله من أغانٍ كما هى ، دون النظر إلى أى اعتبارات أخرى .

٢ - تعمد الكاتب الفصل بين أبيات الدلعونا وبين رواتها وبلدانها ، واكتفى بالإشارة إلى ذلك فى ملحق خاص فى نهاية الكتاب .

---

(١) جمعية إنعاش الأسرة بالبيرة ، مطبعة الأمل ، القدس ، فلسطين ١٩٩٠ .

مقدمة الديوان :

تتكون المقدمة [1] من مجموعة أفكار للكاتب حول الدلعونا ؛ فيبدأ بتعريف أغنية الدلعونا ، وأهميتها .

أهمية الدلعونا :

هي الأغنية الشائعة التي انتشرت في كل أرض فلسطين ، وعاصرت تاريخ شعبنا ويتغنى بها الزجالون والشعراء ويرقص ويدبك على أنغامها الرجال والنساء والأطفال ، ومازالت مستمرة في سرد وابتكار الكلمات ، والتعابير الجديدة التي تشرح تاريخ شعبنا ومراحل حياته ووصف آلامه وآماله ، على نفس أنغام الدلعونا الذي يمس شغاف القلوب ، ويحرك أشجان العواطف .

تعريف الدلعونا [2] :

إنها لون من الغناء الشعبي ، كان ينافس لون العتابا والميجنا ، من حيث شعبيته وشيوعه على ألسنة الناس ، وهي تعرف في الأوساط الشعبية بهذا الاسم . وهي عبارة عن لفظة تدل على هذا اللون من الغناء فقط ، وربما كانت في الأصل تدل على شيء من الدلع الذي يلازم هذه الأغنية عادة ، كما يلاحظ من تكرار المشتقات من هذه الكلمة مثل «مدلعن ، مدلعاني ، دلع ، دلعونة ، دلعلع ، الدلعنية» في أبيات عديدة من هذا الديوان ، مثل قولهم :

على دلعونا يا مدلعنيِّة   رقبة دلعونا طول القنية[3]

وكان الناس يعتبرون العتابا أفخم إمتاعًا وأعلى منزلة ، وربما للوزن تأثير في هذا الاعتبار ، فالبحر الوافر ، وهو بحر العتابا ، يبدو أفخم وقعًا في الأذن من البحرالبسيط ، وهو بحر الدلعونا : «مستفعلْ ، فاعلْ ، مستفعلْ ، فاعل» الذي حذف التنوين من أواخر تفعيلاته ، فزاده الحذف بساطة . « على أنه لا ينبغي أن يفهم

---

(١) ديوان الدلعونا ، ص ١٣ .

(٢) ديوان الدلعونا ، ص ٧ .

(٣) ديوان الدلعونا ، ص ١٤٣ .

أن المغنّين الذين ينتمون إلى النوع الأول أفضل من المغنيين الذين ينتمون إلى النوع الثانى ، فكل نوع مدين للآخر بالتطور والبقاء » [1] وتعد الدلعونا "من أهم الأنغام فى مصاحبة الدبكة" [2] .

أداء أغنية الدلعونا :

يوجز الكاتب أداء أغنية الدلعونا فى فلسطين ، بقوله[3] :

إن مُغنى الدلعونا «رداد الشبابة أو اليرغول» يقف فى مركز الدائرة ، بينما يقف الدبّيكة «الراقصون» فى دائرة ، ويكون عددهم عشرة فى العادة ، ويحاول المغنى وعازف الشبابة أو اليرغول تحقيق الانسجام الموسيقى بينهما ، وتكون حركات الدبكة على ألحانها [4] .

ويمكن أداء الدلعونا بطريقة منفردة ، أثناء العمل أو فى طريق العودة منه ، أو يتغنى بها الأفراد والجماعة دون عزف ، فترد عليه الجماعة بلازمة معينة ، هى عبارة عن نصف بيت من الدلعونا . وتستطيع النساء أداء هذه الأغنية على أنغام الدلعونا وإيقاع الطبلة ، دون مشاركة الرجال .

وهناك صفات مميزة فى اللحن الشعبى للدلعونا ، وكذلك العتابا ، مما أكسب الأغنية الشعبية الفلسطينية لوناً خاصاً معبراً عن نفسية هذا الشعب ، ومن أهم هذه المميزات :

---

(١) أحمد مرسى (دكتور) ، الأغنية الشعبية ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٨٣ ، ص ٨٤

(٢) يسرى جوهرية عرنيطة ، الفنون الشعبية فى فلسطين ، وزارة الثقافة الفلسطينية ، القدس ، ط ٣ ، ١٩٩٨ ، ص ٨٩

(٣) ديوان الدلعونا ، ص ١٣

(٤) من أنواع الدبكة المعروفة (الشمالية) نسبة إلى شمالى فلسطين وخاصة منطقة حيفا ، أما أسلوب أداء هذه الدبكة ، فيبدأ بالعزف المنفرد على الشبابة أو اليرغول ، ثم يبدأ القوّيل بترديد بيت من الدلعونا ، أثناء ذلك تبدأ حركة من الأرجل تشبه (خطوة تنظيم) المعروفة ، وينفرد اللويح عند الانتهاء من بيت الدلعونا ، وعندما يرى أن حركات الأرجل أصبحت ذات نغم واحد يقول : (ريّح) فيقوم الدبّيكة بحركة خفيفة بالأقدام اليمنى للأمام والخلف ، وبعد ثوان يهتف اللويح (اطلّع) فينطلق الدبيكة من إيقاعاتهم الرئيسية . ومن أنواع الدبكة المعروفة : الغزالة ، والطيارة ، والتحليلية .. وتلتقى هذه الدبكات مع الشمالية فى كثير من الملامح . انظر : الفنون الشعبية فى فلسطين ، يسرى جوهرية ، ص ٦٦

١ – **قصر الجملة** : بحيث لا تتجاوز كلماتها الثمانية ، وتتكرر هذه الكلمات أو الجمل مراراً وتكراراً "والغريب في هذا التكرار رغم رتابته أنه يزيد فى حلاوة اللحن ، ويزيد فى جذب السامه إليه"[١] .

٢ – **الطابع القومي** : وهو يعبر بذلك عن نفسية الجمهور ، وصلابتها ، وتمسكها الشديد بأرضها وبمقدساتها ، وبشخصيتها العربية والإسلامية .

٣ – **الزخرفة اللحنية** : ورغم بساطة اللحن الشعبى للأغنية ، فهى ذات فوائد ، تخدم المُغنى بالدرجة الأولى ، فهو يلفت انتباه السامعين ، ويحظى بإعجابهم [٢] .

٤ – **عامية اللغة** : لأن الإنسان الشعبى يسجل موقفه من الحياة والكون بطريقة شفهية سهلة ميسرة .

٥ – **بساطة الصورة الأدبية** : لأن قواعد الأغنية الشعبية ليست اللفظ فحسب ، وإنما حركة الجسد المتكررة ، وما يصاحبها من نغم ولفظ .

وتصلح أغنية الدلعونا للرجل كما تصلح للأنثى ، لأنه يغلب على موضوعاتها التغزل بالحبيب ، ولفظة الحبيب للتأنيث والتذكير [٣] . ومع ذلك نجد فى ثنايا ديوان الدلعونا أبياتًا تفصح بوضوح عما إذا كان مُغنِّيها رجلاً أم امرأة [٤] ، ومثال ذلك :

جـنب النافـورة بين الخـلايل   شفت شحرورة عالغصن المايل

رحت يا حبى عنا مش ساتيل   وأنا عا بعـدك صـايبنى جنـونا

البناء الفنى لبيت الدلعونا[٥] :

يتكون البناء الفنى لبيت الدلعونا من بيتين من الشعـر ، يتكون كل منهـما من شطرتين ؛ صدر ، وعجز . وتقع الدلعونا كلها ضمن البحر البسيط ، لكن أخضعت تفعيلاته لأحكام النطق الشعبى الغنائى ، الذى يتميّز بظاهرتين ، همـا : الميل للمد ، والميل للتسكين ، وفى كلا الحالتين تختفى المقاطع الصوتية للمتحرك الثانى ، مما يحيله مع المتحرك الأول إلى مقطع طويل ، ومعروف أن العبرة فى الأغنية الشعبية ، باللفظ وليس بالصورة المكتوبة .

(١) الفنون الشعبية ، فى فلسطين ، يسرى جوهرية ، ص ٤٠ .

(٢) نفسه ، ص ٤٠ .

(٣) ديوان الدلعونا ، ص ١٣ .

(٤) يبدو ذلك بوضوح فى غناء الرجل للمرأة فى ص ٨٩ من الديوان .

(٥) ديوان الدلعونا ، ص ١٤ .

ولا يقتصر نظام القوافى فى الدلعونا على نهاية أعجاز الأبيات ، بل يهتم بنهاية صدورها أيضًا ، وكذلك بنظر الكاتب وُفق الديوان الذى قام بجمعه إلى قاعدة تقول : إن نظـام القـوافى فى الدلعـونا ، تتمـثل فى أن تلتـزم الشطرات الثلاث الأولى رويًا واحداً ، بينما تنتهى الشطرة الرابعة والأخيرة من البيت بروى ، هو فى الأغلب الأعم ، إما النون أو الميم ، تتبعـها ألف مد ، تُسمع بإشباع الصوت [1] ، ولا يشذّ عن هذه القاعدة إلاّ القليل النادر .

لغة الدلعونا:

"تتميز لغة الدلعونا بالبساطة والعفوية ، كباقى القولية الشعبية ، فتكاد تكون خالية من التصنع والتلكف ، ولا يمنع هذا وجود تعبيرات نادرة أخّاذة تستحوذ على السامع"[2] .

ويرى محمد افخيذة : أن بساطة الصورة الشعبية ، وبُعدها عن التعقيد يعود إلى:

(أ) ذلك لأن الفنان الشعبى لا يجد متسعًا من الوقت ليحلّق بفكرة فى آفاق الخيال من أجل اصطياد التشبيهات النادرة ، والصور الجديدة المبتكرة ، أو المركبة المتعددة الجوانب والأطراف ، لأن الأغنية تنبعث على لسانه فى لحظة المناسبة العابرة .

(ب) وكذلك لأن الفنان الشعبى يتوجـه بأغنيته إلى السواد الأعظم من الناس ، فى لحظة يسمعها الجمهور ، ثم ينصرف إلى أعماله بعيداً عن التحليل والتفكير لفهم الصورة المركبة .

(ج) يجد المتأمل للصورة فى الأغنية الشعبية ، أن أغلبها صورة حسيّة ، مولعة بما تدركه حواس الإنسان باللمس ، والبصر ، والذوق ، والسمع ، والشم ، وهو يدل على الذوق الشعبى السائد ، والرغبات المطلوبة [3] .

وكذلك تتميز لغة الدلعونا بالإشباع الصوتى . ولاسيما فى كلمات القوافى «فى الصدر أو العجز» فقد تحولت إلى ياء مد فى لهجة من يكسرون «الشين» فى مثل «عيشة» أو إلى ألف ممد فى لهجة من يفتحون تلك الشين ...

---

(١) ديوان الدلعونا ، ص ١٣

(٢) ديوان الدلعونا ، ص ١٤

(٣) على محمد افخيذة ، الصورة فى الأغنية الشعبية : مجلة التراث والمجتمع ، جمعية إنعاش الأسرة ، البيرة ، فلسطين ، ع ١ ، مج ٣ ، حزيران ١٩٧٨ ، ص ٤٣

– فقد تسمع المغنى يقول : سألت الاسم قالت لى عيشى

– وقد تسمع آخراً يقول : سألت الاسم قالت لى عيشا

كذلك الحال بالنسبة لضمير الغائب الفرد ، فقد يقلب إلى واو فى لهجة ، فيقولون « أوقاتو » بدلاً من « أوقاته » بينما ينقلب إلى ألف فى لهجة أخرى فيقولون « أوقاتا » بدلاً من « أوقاته » .

ومن الإشارات التى أوردها الكاتب فى لغة الدلعونا : استعمال « ع» بدلاً من حرف الجر «على» . واستعمال اسمًا موصولاً واحداً هو «اللّى» بدلاً من كل الأسماء الموصولة للمفرد والمثني والمذكر والمؤنث ... وكذلك استعمال القلب فى بعض الكلمات الفصحى ، فيقولون «جُوز» بدلاً من «زوج» ، ويقولون «أجا» بدلاً من «جاء» ، وقد نجد أمثلة كثيرة على ذلك [١] . لأن اعتماد الدلعونا على العامية يجعلها تخضع بشكل رئيسى للغة العامة ، حتى فى مخارج الحروف ، فيقولون «ظ» بدلاً من «ض» ، واختصار «هذه» إلى حرف واحد «هـ» . "إن النص واللحن يعتمد كل منهما على الآخر بشكل أو بآخر ، ولا يمكن الفصل بينهما ، وإلا فقدت الأغنية وجودها ، ولكن هناك حرية كبيرة للألحان فى الانتقال من أغنية إلى أخرى "[٢] .

هذا يساعد على استعارة الدلعونا للعامية الفلسطينية ؛ بالإضافة إلى كثير من المفردات الأجنبية التى دخلت فلسطين فى مراحلها التاريخية ، مثل : التركية ، والإنجليزية ، والفرنسية . ويعربها مغنى الدلعونا كما هى عند عامة الناس إلى اللهجة الفلسطينية ، مثل كلمة «برنيطة[٣]، القندرا[٤] ، الجرزاية[٥] ، الجزدان[٦] ، القرابطة[٧] ، اللكس[٨]».

---

(١) ديوان الدلعونا ، ص ١٥

(٢) الأغنية الشعبية ، مرجع سابق ، ص ١٥

(٣) الطاقية .

(٤) الحذاء .

(٥) قميص من الصوف .

(٦) المحفظة .

(٧) ربطة العنق .

(٨) جهاز إضاءة يعتمد على ضغط الكاز .

أهمية الأدب الشعبي :

يوضح الكاتب أهمية الأدب الشعبي في مقدمته للديوان ، ومنه أغنية الدلعونا ، ومقدرة هذا الأدب على نقل الأفكار والمعاني بأقصر الطرق ، وأيسرها ، ولذلك جاءت أساليب البلاغة والتعبير بواقعية الأدب الشعبي وانفعاليته ، فهو أدب مباشر ، ولذلك فهذا الأدب ليس معنياً بالشكل وحده ، ولا بالمضمون وحده ، وإنما بالأثر العام الذي يتركه في مستقبله . يقول الكاتب في هذا المجال .

"وحتى نكون منصفين ينبغي استقبال تلك النصوص في صورتها الحيّة ، التي لابد أن نراها ونسمعها ، وهي تُعنى في موقف حقيقي يتجلى في إطاريها الفني والاجتماعي ، ومسرحها الزماني والمكاني ، عندئذٍ فقط نستطيع أن نصدر حكماً قريباً إلى العدل والإنصاف"(١) .

موضوعات ديوان الدلعونا :

يحتوي الديوان على مجموعة من الأغنيات الشعبية ، التي تدور حول موضوعات معّينة ، ورغم تعدد الموضوعات إلاّ أنها تدور حول محورين رئيسيين فقط ، هما «الحب والجمال» سواء حب الزوجة والأخت والمعشوقة والوطن والأرض ، وكل ما هو جميل في هذا الكون ، فقد جاءت نصوص الديوان في سبعة وأربعين باباً ، لا نجد بينها ما هو خارج إطار المحورين الرئيسيين "وإذا أخذنا الأغاني التي تصف جمال الفتاة المثالي ، من وجهة نظر الجماعة الشعبية ، فسوف يتبين لنا كيف يتحكم **الذوق الجماعي** في اختيار صفات الجمال التي تتفق مع الذوق السائد الذي يريد تحقيق نموذج جمالي لا يختلف في شأنه أحد" (٢) .

ولاعجب في أن نجد اتساع دائرة الموضوع الوطني ، نظراً لشدة اهتمام الأغنية الشعبية بالوطن ، وقضاياه ، في كل مراحل النضال الفلسطيني .

لا نريد هنا أن نكرر ما ذكرناه في أهمية ديوان الدلعونا الفلسطيني ، فقد ذكرنا ذلك في أهمية ديوان العتابا ، وكذلك في مدخل عرض هذا الديوان .

---

(١) ديوان الدلعونا ، ص ١٦ .

(٢) الأغنية الشعبية ، مرجع سابق ، ص ٩٠ .

٣ - كتاب الأغانى العربية الشعبية فى فلسطين والأردن [(١)]

صدرت هذه الدراسة عندما حصل عبد اللطيف البرغوثى على درجة الدكتوراه ، عام ١٩٦٣ ، وفيها جزء كبير هو فى أصله مكتوب باللغة الإنجليزية ، وقام الكاتب بترجمته إلى اللغة العربية ، وقد بقيت مادة الكتاب كما هى ، ويعد هذا الكتاب الأساس عند الكاتب لإجراء دراسات أخرى ،، ومن الملاحظ أن مادته العلمية فى أغلبها قد انزاحت فى باقى مؤلفاته التالية لهذا الكتاب قبل ترجمته ، خاصة الموسوعية منها ولا نريد هنا أن نكرر ما قلناه فى الديوانيين السابقين .

مثالنا فى ذلك تكرار دراسته من الدلعونا والعتابا وأنواع أخرى فى الأغنية الشعبية . لكن بعض الأغانى التى جاءت فى هذا الكتاب لم تتكرر فى أى من كتبه ، وبعضها أعاد طباعته أو تصنيفه فى الديوانيين السابقين خاصة تلك المتعلقة بالصفة الفلسطينية والتى تحتوى على أغانٍ من كل أنحاء فلسطين .

حلّل الكاتب فى نهاية كتابه حوالى ألفين ومئتين وعشرين كلمة من اللهجة الشعبية التى وردت فى مجموع أغانى الكتب ونورد أمثلة على ذلك بطريقة عشوائية :

رقم الهامش	الكلمة	التحليل
٣٦٣	البخشيش :	الإكرامية ، تركية ، جمعها بخاشيش .
٤٠٩	كباشك :	شعرك الأشعث الكث .
٥١	خلة :	أرض منحنية إلى الداخل ما بين جبلين تكون رأس شعب.
١٥٥٥	المنطولة :	المأخوذة ، المسروقة .
١٧٧٢	أرغود :	جمع رغد ، وهو الهنى .

ويخلو الكتاب من فهرس للاستدلال على محتوياته بسهولة .

(١) جامعة بيرزيت ، مكتب الوثائق والأبحاث ، رام الله ، ١٩٧٩ .

٤ - ديوان الانتفاضة الشعبى [١]

يتكون الديوان من استهلال ، ومقدمة ، وفصلين دوّن فيهما الكاتب مجموع الأغانى . تبدأ صفحات الكتاب بالإعلان عن مصدر الأغانى الشعبية التى يتضمنها الكتاب ، حيث قال فى الصفحة الأولى تحت عنوان «الكتاب» . "مختارات من الأغانى الشعبية التى جرى تداولها فى الانتفاضة على كاسيتات فى الضفة والقطاع خلال الفترة من ١٩٨٧/١٢/٩م حتى ١٩٩٣/٩/١٣م" [٢] .

سبب تأليف الكتاب :

نستطيع أن نفهم من استهلال الكتاب ، أنه استفاد من الأشرطة الغنائية التى كانت تُوزّع سراً على الجمهور ، خوفًا عليها من الضياع ، ولم تكن هذه الأغانى تنشد فى مكانها الأصلى ، لأن الأفراح فى تلك الفترة لم تكن متاحة، بسبب حرب الانتفاضة التى سيطرت على كل مناحى الحياة فى الضفة الفلسطينية وقطاع غزة ، وذلك فى التاريخ الذى حدده الكاتب مع بداية الانتفاضة ، وحتى تنفيذ اتفاقية «أوسلو» عام ١٩٩٤م بين منظمة التحرير الفلسطينية وإسرائيل .

يشتمل الكتاب على استهلال ، ومقدمة ، وفصل أول يحتوى على الطلعات بأنواعها ، وفصل ثانٍ يرصد فيه قصائد شعبية من ألوان متعددة .

موضوعات الكتاب :

كتب المؤلف فى الاستهلال عن أسباب اهتمامه بجمع الأدب الشعبى ، فرصد نضال الشعب الفلسطينى منذ الحرب العالمية الأولى ، وحتى بداية الانتفاضة الأولى عام ١٩٨٧م التى استمرت حتى عام ١٩٩٤م ، مروراً بثورة ١٩٣٦م ، ونكبة ١٩٤٨م ، وبداية العمل النضالى لحركة فتح فى ١٩٥٦/١/١م ، ثم العدوان الإسرائيلى على قواعد الفدائيين الفلسطينيين فى لبنان عام ١٩٨٢م ، ثم يعلّق على سبب تعرضه لهذا التاريخ النضالى بقوله : "لن نحاول هنا التأريخ لهذه الانتفاضة .. لكن الذى يُخشى عليه من النسيان من جوانب هذه الانتفاضة ، وهو دور الأدب الشعبى فى التفاعل معها" [٣].

(١) جامعة بيرزيت ، مكتب الوثائق والأبحاث ، رام الله ، ١٩٩٧ .

(٢) الديوان ، ص ٣ .

(٣) الديوان ، ص ١٨ .

أمـا عن طبيـعة أداء أغنية الانتفـاضة فيقول : "سُجلت هذه الأغانى على أشـرطة كـاسـيت صـوتيـة ، وبمراقبـة مـوسـيـقى مناسـبـة"[1]، وكـان يتم ذلك فى المهرجانات الوطنية ، والمناسبات الديـنية ، وهى غالبًا ما تكـون عبر أجهزة تسجيل ومكبرات صوت ، وقليلاً ما يظهر المغنى أمام الجمهور ، خوفًا من اعتقـال سلطات الاحتلال له [2] .

منهج الكتاب :

يقول المؤلف عن منهجه فى هذا الكتاب : "وضعت خطة لجمع عيّنة كافية من تلك الكاسيتات ، على أن يتحقق فيها التمثيل الجغرافى والفصائلى [3] للمناطق المختلفة من الضفة والقطاع"[4] ، ولاشك أنه قد تجمع لدى المؤلف عدد كبير من هذه الأشرطة ، وتحتاج بعد ذلك إلى سماع وفرز وتنظيم ، وهذا مافعله المؤلف حين يقول : "قمت بمراجعتها وضبطها بالشكل اللازم المنسجم مع استقامة الوزن ، واخترت لكل واحدة منها عنوانًا يناسب محتواها"[5] ولاشك أن هذا عمل له أهميته فى الحفاظ على الأدب الشعبى الذى صوّر مرحلة معينة من تاريخنا النضالى ، ولو أن الكاتب أغفل هذا النشاط الشعبى لربما ضاع إلى الأبد .

مقدمة الكتاب :

يبدأ بطرح غايته من هذه المقدمة بقوله : "غاية هذه المقدمة أن تعرف بأنواع الأغانى موضوع الدراسة .. الطلعات ، القصائد الشعبية ، الدلعونا ، زريف الطول ، العتابا ، اغزيل ، السحجة أو السامر "[6] ثم أخذ يشرح هذه الأنواع بالتفصيل ، وكان

---

(١) الديوان ، ص ١٩ .

(٢) عاصر الباحث هذه الفترة فى قطاع غزة .

(٣) المقصود : تعدد الفصائل الفلسطينية المقاتلة فى الأرض المحتلة .

(٤) الديوان ، ص ١٩ .

(٥) الديوان ، ص ١٩ .

(٦) الديوان ، ص ٢٢ .

قد فعل ذلك من قبل فى معظم كتبه ، فهو تكرار لدراسات له سابقة على هذا الكتاب ، يضع من خلالها قواعد لهذه الفنون جميعًا .

يحتوى الفصل الأول على الطلعات بأنواعها ، ويبدأ بطلعات المربع (١) ، ثم طلعات المخمس (٢) ، وطلعات المثمن (٣) .

ويشتمل الديوان على مئة وثلاث وستين أغنية شعبية ، أرى أنها عبرت عن مرحلة فى تاريخ شعبنا ، لكنها لم تصل إلى مستوى الأغنية الشعبية التقليدية ، مثل العتابا والدلعونا فى الانتشار والخلود ، رغم ثباتها على البحرين الوافر والبسط ، وأرى أن السبب هو دورانها حول محور واحد هو الموضوع الوطنى ، الذى نافسته فيه الأغانى الوطنية التقليدية ، التي كانت تبث دومًا من إذاعة فلسطين ، طوال فترة الاحتلال الإسرائيلى للضفة والقطاع ، هذه الأغانى التقليدية ، ترسخت فى أذهان الجماهير بصورة يصعب على أغانٍ أخرى منافستها .

---

(١) وه وشكل مُطوّر عن الطلعة الأولية ، والتى تتكون من شطرتين واللازمة المعروفة (يا حلالى يا مالى) وكل شطرة من ثلاث كلمات ، أما المطلع المربع ، فهو شكل جديد من الطلعات ، وهو عبارة عن قصيدة مبنية على وزن واحد ، وتبدأ بمطلع أو بلازمة متكررة ، وتتكون طلعة المربع من بيتين من الشعر ، أى من أربع شطرات . انظر : الديوان ، ص ٣٧ .

(٢) هذا اللون هو تطوير للمربع بزيادة شطرة واحدة على شطرات المربع لتصبح خمسة . انظر : الديوان ، ص ٥ .

(٣) هو أيضًا تطوير للمربع بمضاعفته بيت المربع المكون من أربع شطرات ليصبح مكونًا من ثمانٍ شطرات . انظر : الديوان ، ص ٥٤ .

٥ - حكايات جان من بنى زيد [(١)]

يتكون الكتاب من تصدير وتعريف ومقدمة ، وأربعة فصول ، وهو كتاب نادر فى مضمونه فى أدب الشعب العربى فى فلسطين ، لأننا لم نجد كتاباً أوبحثًا يسبقه فى موضوعه فهو يحتوى على سبع وخمسين قصة عن علاقة الإنسان بالجان ، مروية على لسان سكان منطقة بنى زيد فى قضاء رام الله بفلسطين ، ثم عَمد الكاتب إلى تحليل هذه القصص بعد تصنيفها .

سبب تأليف الكتاب :

ذكر المؤلف فى تصديره للكتاب أن الدراسة استغرقت سنة كاملة ، وأن غايتها هى [(٢)] :

١ - تدوين الحكايات الشعبية ، وملاحظة ما قد يطرأ عليها من تغيير فى المستقبل .

٢ - الكشف عن جوانب من العقلية العربية فى قرى وريف فلسطين .

٣ - تقديم نموذج لما ينبغى أن يكون عليه الدراسة العلمية لمثل هذا التراث .

فالهدف دراسة التطور الفكرى لدى عقلية الشعب الفلسطينى ، وكيف كان هؤلاء الناس يؤمنون إيمانًا قاطعًا بالجن وعلاقته بالإنسان ، ومدى تأثير التطور العصرى فى عقلية هذا الإنسان ، ولاشك أن هذه الحكايات مازالت تتناثر بين عامة الناس سواء للتسلية أو للموعظة .

منهجه فى الكتاب :

يوضح الكاتب منهجه فى مقدمة الكتاب ، حيث قام بنفسه بزيارة الأماكن الجغرافية لهذه الحكايات ، فيقول : "وجمعت الحكايات المدرجة هنا من أهلها ، وناقشتهم فى ألفاظها ومعانيها ومحتوياتها ، وفى مدى إيمانهم أو عدم إيمانهم بها" [(٣)] ، وهذه الطريقة من أسس مناهج البحث فى الأدب الشعبى ، ولاشك أن الذين قابلهم هم

---

(١) مطبعة المعارف ، القدس ، ١٩٧٩

(٢) حكايات جان ، ص ١

(٣) حكايات جان ، ص ٧

من كبار السن الذين لم ينالوا قسطًا من التعليم ، ويؤمنون إيمانًا قويًا بقوة هذه المخلوقات في فعل شيء ما في حياة الإنسان حيث تمثّل الجان "قوى الشر غالبًا في القصص الشعبية الفلسطينية" (١) .

وكتب المؤلف الحكايات بلغتها الأصلية ، مشكولة بصورة جيدة ، وكان يوثق الحكاية بكتابة اسم الراوي ، ومكان الرواية ، وعمر الراوي ، وإذا كان الرواي يُحدّث عن آخر ، فإن المؤلف يذكر اسم من نقل عنه . مثال ذلك في الحكاية رقم «١٧» «راوية : عن داود على الداوود ، ٨٥ سنة ، عن عمه المرحوم الحاج مصطفى الداوود» (٢) .

وقد تكون الرواية عن شخص سمعها من أهل القرية في زمن قديم ، كما في الحكاية رقم «٢٣» . وقد يؤكد الحكاية شخص آخر فيشير الكاتب إلى ذلك بقوله : كما في الحكاية «٣٢» : "وأكدها في الجلسة نفسها «أيوب الصالح» ٦٣ سنة " (٣) .

كما قام الكاتب بشرح الكلمات العامية في الهامش ، ويسّر هذا للقارئ فهم الكثير من الكلمات غير الواضحة . كما أثرى الكاتب بعدد كبير من الأمثلة الشعبية والمأثورات ، والأفكار حول هذه الموضوع .

مقدمة الكتاب :

يتحدث فيها عن علاقة العقائد السماوية بالجن والشياطين وغير السماوية بإيجاز شديد ، قائلاً : " فإن الإنسان سخر وما زال يسخر قسطًا وافرًا من فكره وعواطفه ، وخياله ، لمعرفة الخير ومؤازرته ، ولتحديد الشر ومحاربته "(٤) . يعني هذه الفكرة ليست محددة في ذهن الإنسان الفلسطيني ، وإنما هي منتشرة لدى جميع الأمم .

"يرى **ثيودور بنفي** أن الموطن الأصلي للحكاية الخرافية جميعها هو بلاد الهند ، وأصلها حكايات بونية ، كانت تُحكى لأغراض تعليمية ، ثم انتشرت في أوربا في شكل روايات مدوّنة ، إما بواسطة العرب عن طريق البيزنطيين ، وإما شفاهة عن طريق المغول ،

---

(١) الحكاية والأساطير الشعبية في منطقة الخليل ، ص ١٣٥

(٢) حكايات جان ، ص ١٢٢

(٣) حكايات جان ، ص ١٢٢

(٤) حكايات جان ، ص ٦

وشعوب شرق آسيا ، ويرى « لكزندر كراب » فى كتابه « علم الفلكلور » أن جزيرة كريت ، ومصر ، وبلاد ما بين النهرين ، كانت المواطن الأصلية لحكايات الجان"[1] .

ونحن نرى أنه من الصعب تحديد المصدر الرئيسى لأصل الحكايات الشعبية الخرافية ، لأن هذا يعيدنا إلى أصل حكاية ألف ليلة وليلة ، وهى من أشهر الحكايات المدوّنة ، وهى كما أرى خليط من الحكايات الفارسية والهندية والعربية ، وهذا لا يمنع من وجود الحكاية عند الفراعنة والكنعانيين من قبل ، وجاء الإسلام ليكرسها فى العقل العربى بما يزيد على مئة وثلاثين آية كريمة فى القرآن الكريم .

جاء فى الفصل الأول من الكتاب حديث عن الجان فى بعض أمهات الكتب ، وهو فصل مطول ، أعتقد أنه لا قيمة له ، وقد أطال الباحث فى رصد آيات عن الجان فى الكتب المقدسة ، وبعض الحكايات من كتب التراث .

وكتب فى الفصل الثانى عن صورة الجن والشياطين فى الذهن الشعبى الفلسطينى .

ورصد فى الفصل الثالث حوالى سبع وخمسين حكاية شعبية تدور حول الجان وعلاقته بالإنسان .

ثم قام فى الفصل الرابع بدرس وتحليل هذه النصوص من حيث لغتها ، والتوجه الدينى فيها ، وتأثير العُقد الجنسية على الحكاية الخرافية ، ثم تحليل بعض الرموز فيها ، ووظائفها الاجتماعية ، ودلالة هذه الحكاية على عقلية أصاحبها وحياتهم .

---

(١) الحكاية والأساطير الشعبية فى منطقة الخليل ، مرجع سابق ، ص ١٣٢

الخاتمة

رأينا فى هذا البحث مجهود «عبد اللطيف البرغوثى» وإسهامه الكبير فى جمع ودراسة الكثير من الفنون القولية الشعبية فى فلسطين ، وقد لاحظنا تكرار بعض الدراسات فى كتبه ، مثل تعريفاته لمعظم الفنون ، وتحليلها ، والتقعيد لها ، وهذا جعلنا نختصر بعض ما جاء فى كتابه «الأغانى الشعبية فى فلسطين والأردن» ، لأنه الكاتب الوحيد - على ما أعلم - الذى اجتهد فى التقعيد لهذه الفنون فى فلسطين ، لهذا حاولت الإفادة أكثر فى تحليل آرائه من خلال كتبه هو .

إن ريادة البرغوثى فى مجال الأدب الشعبى جعله من أهم الباحثين فى فلسطين ، لما لدراساته من أهمية فى الحفاظ على الكنز الشعبى الذى يؤكد هوية الشعب الفلسطينى العربية ، والتصاقة بأرضه، فأبدع فى حبه لبلاده ، ولإنسانيته عبر التاريخ.

ويُعدّ ديواناه «الدلعونا ، والعتابا» من أهم ما كتب فى هذا المجال ، وكذلك كتابه «حكايات جان من بنى زيد» فهو نادر فى موضوعه فى بلادنا فلسطين .

أغانى البحر فى فلسطين

زكى محمود العلية

تمثل الأغنية الشعبية إحدى الأنماط التعبيرية الشعبية المتوارثة التى أوجدها الإنسان فى تعامله مع الآخرين ، ومع الأشياء الطبيعية ، والقوى المحيطة به ، سواء أكان ذلك عن طريق علاقة إنتاجية مشتركة ، أو عن طريق هموم اجتماعية نجمت عن علاقة قهرية تبحث عن متنفس ، أو نمط تعبيرى يتلاءم وحاجات الجموع .

يقول « فيشر » : « إننا نجد للكثير من الأغانى الشعبية عموداً فقرياً يرجع إلى عصر ما قبل التاريخ ، وقد أحاطت به مجموعة من الموضوعات التى ظهرت بعد ذلك ، نشأ بعضها من المنازعات ، والاحتكاكات الطبقية ، بينما نشأ بعضها الآخر من عوامل الفساد ، والانحطاط الكامنة فى المجتمع الطبقى » (١)

أى أن الأغنية الشعبية عند معظم الأمم « تنبثق من أصل واحد ، ذى موضوع مشترك يعكس البيئة ، والحالة النفسية ، والعادات الملازمة لتلك الشعوب » (٢) بحيث لا نبتعد كثيراً إذا قلنا أن الأغنية انعكاس صادق لانفعالات الوجدان الشعبى يمكن أن نستكشف من خلالها الواقع الحقيقى الذى يعيشه مجتمع من المجتمعات فى مراحل تطوره وبنائه .

« فالأغانى يرددها الناس فى كل مناسبات الحياة مهما تنوعت الظروف ، والبواعث الدافعة للتعبير الغنائى ، ويكفى أن تتصف الأغانى الشعبية بأنها امتداد متواصل لخصائص الشعب بما هو صادق ، وحقيقى » (٣)

(١) راجع : ارنست فيشر ، الاشتراكية والفن ، ترجمة أسعد حليم ، دار القلم ، بيروت ١٩٧٢ ، ص ١٠٦

(٢) راجع : يسرى عرنيطة ، الفنون الشعبية فى فلسطين ، مركز الأبحاث ، بيروت ١٩٦٨ ، ص ٢٢

(٣) صفوت كمال ، مناهج بحث الفولكلور العربى ، مجلة عالم الفكر ، العدد الرابع ، بيروت ١٩٧٦ ، ص ١٧٦

يقول الدكتور عبد الحميد يونس : « الأغانى الشعبية هى التى تساير دورة الحياة من الميلاد إلى الطفولة ، فالشباب ، إلى نهاية العمر ، وهى التى تعين على العمل وتدعو إلى السمر ، وتعبر عن الجانبين الروحى ، والمادى من حياة الإنسان » (١) . لقد تعددت التعريفات الراسمة لحدود الأغنية الشعبية تبعًا لتطور أنماط الحياة من جهة ، ونظراً لطبيعة الرؤية التى يحملها الدارس من جهة ثانية ، فبوليكا فسكى فى تعريفه يؤكد على دور الشعب فى خلق الأغنية الشعبية التى يصنفها على أساس أنها « هى الأغنية التى أنشأها الشعب ، وليست هى الأغنية التى تعيش فى وسط شعبى » (٢)

إن اقتصار التعريف السابق على موضوعة الشعب كمنتج ، ومؤلف للأغنية دونما التفات للواقع المجتمعى السائد ، والمرافق يحمل بعض التجنى على الدور الذى تقوم به عوامل التناقل ، والتداول التى تفرض صبغتها فى كثير من الأحيان .

وعلى النقيض من النظرة السابقة يرى ريتشارد فايس : « أن الأغنية الشعبية ليست بالضرورة هى الأغنية التى خلقها الشعب ، ولكنها الأغنية التى يغذيها الشعب ، والتى تؤدى وظائف يحتاجها المجتمع الشعبى » (٣) .

وهذا التحديد بتركيزه على دور التناقل ، وما ينجم عنه من نتاجات تثرى الأغنية الشعبية بمؤلف الأغنيـة باعتبـار « أن الجهـل بالمؤلف عامل أساسى ، وجوهرى فى الأغنية الشعبية » (٤) .

تقول يسرى عرنيطة : « الأغانى الشعبية أغان فطرية لا أثر فيها لصنعة متعمدة ، ارتجلها مجهول من أفراد الشعب بطريقة بدائية لا كلفة فيها ، ولا تكنيك » (٥) .

---

(١) د. عبد الحميد يونس ، دفاع عن الفولكلور ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٧٣ ، ص .

(٢) د. أحمد مرسى ، الأغنية الشعبية ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، القاهرة ١٩٧٠ ، ص ١٠

(٣) المصدر السابق ، ص ١٠

(٤) المصدر السابق ، ص ١١

(٥) يسرى عرنيطة ، الفنون الشعبية فى فلسطين ، مرجع سابق ، ص ٢٢

إن هذا الحرص على تغييب مؤلف الأغنية يعنى بكل بساطة إهمال الأشكال التعبيرية السابقة ، والمرتبطة بالمجتمع الشعبى وتطلعاته حيث يفترض فى عديد من هذه النصوص توفر المعرفة بمؤلف كلماتها ، أو واضع ألحانها « فالشعب بمجموعه غير قادر على التأليف ، كما أنه غير قادر على الإضافة بصفته الجمعية ، ولابد أن يكون مؤلف النص الشعبى فنانًا معروفًا بعينه ، وعلى مدى الزمن ظلت أسماء هؤلاء الفنانين الشعبيين تتردد ، وظلت الجماهير الشعبية تحفظ أسماءهم ، ومؤلفاتهم ، وإذا كان الفنان الشعبى قد أصبح عبر القرون مجهولاً فإن ذلك لا ينفى وجود مؤلف بعينه » (١) .

اغنية العمل

تعتبر أغنية العمل من أكثر ألوان الأغنية الشعبية تأثيراً فى السلوكيات الإنسانية وذلك للدور الفاعل الذى تقوم به ، والمتمثل فى ربط الفرد بالجماعة التى يعمل معها ضمن حركات إيقاعية منغمة ، معبرة ، تهدف إلى حفز الطاقات ، وتنسيق حركة العمل ، وتقريب المشاعر .

بل إن « أحمد رشدى صالح » يذهب إلى اعتبار أن أغانى العمل هى « عمود الأدب الشعبى باعتبار أن الأصل منها ، ولاريب أن الإنسان الأول حين أنشأ اللغة كان قد اعتاد إرسال هذه الأصوات ، وأن خلقه اللغة كان تطويراً للتعبيرات الصوتية المختلفة الصادرة عنه ككائن حى يعيش ويجاهد ، يألم ، ويسر ، يأمل ، وييأس » (٢) .

.. لقد ارتبطت أغنية العمل بمعتقدات أسطورية ترجمت على شكل أصوات وهمهمات لغوية منسجمة وظهور خاصية العمل .

---

(١) نمر سرحان ، موسوعة الفولكلور الفلسطينى ، الطبعة الثانية ، ج ١ ، مطبعة الدستور التجارية ، عمان ١٩٨٩ ، ص ٥٣ .

(٢) أحمد رشدى صالح ، الأدب الشعبى ، الطبقة الثالثة ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ١٩٧١ ، ص ٢٨٦

« فالعمل الجماعى ، وخاصة ما يتصف بانتظام أدائه يكون مصحوباً عادة بأغنية ربما ارتبطت في بادىء الأمر بعقائد سحرية معينة ، ولكن من المؤكد أنها ارتبطت أيضًا بمنافع عملية اكتسبتها من الخصائص الإيقاعية التى تحفز العمال على زيادة نشاطهم ، وتمكنهم من المحافظة على زمن الحركة التى يؤدونها أثناء العمل [1] ومن المحتمل أن الكلمات الأولى اللازمة لعملية العمل ، وهى الأصوات التى تنغم لتوفر الإيقاع الموحد للجماعة كانت فى الوقت نفسه إشارات تحمل الأوامر اللازمة لدفع الجماعة إلى العمل - تمامًا كما تؤدى صيحة التحذير إلى هروب القطيع - وهكذا كانت كل وسيلة للتعبير عن طريق اللغة تحمل فى ذاتها قوة إزاء الإنسان ، وإزاء الطبيعية على السواء » [2] .

يقول چورچ طومسون : « إن أغانى العمل ما زالت حتى اليوم أليفة بالنسبة لنا ، ومنها أغانى الغازلات ، والحصادين ، والمجذفين .. إلخ .. إن مهمة هؤلاء جميعًا هى تعجيل عملية الإنتاج بواسطة منحه طابعًا إيقاعيًا ، ومهدهداً ، فالغازلة تغنى لأنها تعتقد أن أغنيتها ستساعدها فى فتل الغزل ، وبما أن الأغنية تساعدها ، فهى بالفعل تساعد المغزل فى الفتل ، وهذا جد قريب من السحر) [3]

لقد اكتسبت أغنية العمل وظيفتها نتيجة الضرورة القصوى التى قادت الإنسان إلى السيطرة على أداة العمل ، واستخدامها بحيث تمكن بواسطتها ، وعبر بذل المجهودات البدنية الهائلة من انتزاع لقمة عيشه من أنياب الطبيعة المحيطة به ، ومن ثم اكتساب شرعيته ، وحتمية استمراريته ، وتطوره .

يقول الدكتور ماقريس : « إن أغانى العمل هى تلك الأغانى المعروفة منذ العصور القديمة للغاية ، وهى الأغانى الشعبية المميزة التى وصلتنا فى شكلها

---

(١) د. أحمد مرسى ، الأغنية الشعبية ، ص ٧٩ .

(٢) ارنست فيشر ، الاشتراكية والفن ، ص ٥١ .

(٣) جورج طومسون ، دراسات ماركسية فى الشعر والرواية ، ترجمة ميشال سليمان ، دار القلم ، بيروت ١٩٧٤ ، ص ٣١

البدائى ، وكانت قد أنشئت لتصاحب عملاً عنيفًا ، ولتضفى عليه النغم ، وتمده بالوحدة الحركية » (١) .

يحاول بعض الدارسين التأكيد على الدور النفعى لأغنية العمل باعتبارها وسيلة من وسائل إنجاز العمل ، فأحمد رشدى صالح يرى أن مهمة تلك الأغنية هو « التسرية عن العامل ، وتنظيم حركته البدنية ، وحفزه للبذل » (٢) بينما يرى د. أحمد مرسى أن هدف أغنية العمل هو : « تنسيق حركة العمل ، وزيادة مقدرة العمال على بذل الجهد بتوقيع حركتهم فى انتظام يوحد هذه الحركة » (٣) .

إن قصر وظيفة أغنية العمل على بث أجواء التسرية ، وحفز قدرات العامل ، وجهده بحيث لا يختلف دورها عن دور أى منشط صناعى ، يبتعد عن الوصول إلى الدور المأمول من أغنية العمل التى يفترض أن تعبر عن آلام العمال ، وآمالهم فى مختلف مراحل كفاحهم ، وتطورهم .

يقول « على الخليلى » فى معرض تعريفة بالأغنية الشعبية أنها « تلك التى تصعد من أعماق الجماهير المسحوقة ، وتنتشر فى مواقع العمل الصعب ، وتتناقلها أفواه الكادحين ، والمشردين جيلاً بعد جيل بلهجات بسيطة تخترق الوجدان دون أن تنتسب لقائل معين ، أو زمن محدد ، مع أنها تنتسب لعبقرية شعبية فذة ، وقد تشير إلى زمن ما ، وهى فى مسيرتها الطويلة تظل خاضعة لتغيرات جذرية ، أو إضافات وتعديلات فى مضامينها مستجيبة بذلك لنضالات الطبقة العاملة ، وفقراء الفلاحين فى مراحل متتالية مع حرصها التام على ديمومة ألحانها القديمة المميزة ثابتة ، وقادرة فى نفس الوقت على احتواء كل المضامين الجديدة » (٤) .

هذا الطرح الذى يتفق وامتلاك الكادحين لأغانيهم الشعبية المتناقلة المتجددة باستمرار يتباين مع النظرة التى تصنف الأغنية الشعبية على أنها : « وسيلة من

---

(١) أحمد رشدى صالح ، الأدب الشعبى ، ص ٢٩٢

(٢) المرجع السابق ، ص ٢٩٣

(٣) د. أحمد مرسى ، الأغنية الشعبية ، ص ٧٨

(٤) على الخليلى ، أغانى العمل والعمال فى فلسطين ، منشورات صلاح الدين ، القدس ١٩٧٩ ، ص ٢٠

وسائل المرح ، والبهجة التى تعين الناس على إنجاز عمل صعب » [1] وبالتالى تبعد من حسابها دور العامل الاقتصادى وتأثيره على التفكير الجمعى ، وأشكال وسائله التعبيرية بحيث لا تتجاوز وظيفة الأغنية الشعبية إطار « اللهو والابتهاج وبذل المزيد من الجهد » [2] ونسيان الواقع المادى بكل ما ينوء به من قهر وضغوطات .

---

(١) د. أحمد مرسى ، الأغنية الشعبية ، ص ١٨

(٢) السابق نفسه .

أغنيات البحر فى فلسطين

تشكل الأغنية الخاصة بالصياد الفلسطيني حالة أخرى من حالات أغنية الطبقة العاملة الفلسطينية الممتدة عميقًا داخل الوجدان ، والذاكرة الشعبية المناقضة تمامًا لمظاهر الطمس والاستلاب ، والمرتبطة أصلاً بالجذور التاريخية ، والشواهد الدالة على عمق تراثنا .

إن قاموس أغنية الصياد الفلسطينى - مثله فى ذلك مثل باقى قواميس أغنيات فروع العمل الأخرى يتفرد بكلمات تصعب معرفة معانيها ، أو تتبع أصواتها ، وأسباب بقائها ، ولعل السبب فى ذلك راجع إلى أن « لكل طائفة حرفية تراثها الخاص المميز ، وهى وإن كانت تشارك بقية المجتمع الكبير الذى تعيش فيه جانبًا من تراثه ، وحياته إلا أنها تنفرد مع ذلك بجانب آخر يميز أفرادها ، ويحرصون على تناقله جيلاً بعد جيل ، كما عند الحدادين .. والصيادين .. فلكل طائفة عاداتها الخاصة ، ومفرداتها التى تتميز بها عن لغة المجتمع الكبير سواء فى التركيب ، أو الاستعمال ، أو فى أغانيها »[1] ولعل ذلك يتضح بشكل جلى فى كلمات أغنيات الصيادين المحملة بالإيقاع ، والجواب اللفظى المفعم بالتناغم المتبادل بين « الريس » وباقى عمال الصيد خاصة فى أثناء دفعهم القارب صوب البحر بعيدًا عن اليابسة :

الريس : ياليص .
الصيادون : هى هى .
الريس : ياليص .
الصيادون : هى هى .
الريس : هيلاليصا .
الصيادون : هى هى .

تظل الكلمات تتردد بشكل إيقاعى حتى يصل القارب إلى الماء ، ليندفع الصيادون داخله ، ولتندفع الأدعية والابتهالات إلى الله طلبًا للعون ، ومنح البركة من جهة ، ودفعًا لأخطار ذلك الشىء المسمى بالبحر من جهة أخرى .

---

(١) محمد محمود الجوهرى ، التراث الشعبى بين الفولكلور وعلم الاجتماع - مجلة التراث والمجتمع ، البيرة - فلسطين ، العدد الثانى المجلد الأول ، يوليو - تموز ١٩٧٤ ، ص ٨٥ .

ولعل الاحتماء بسند تلك الأدعية رجوع إلى ممارسات طقوسية موغلة فى أعماق التاريخ البشرى حيث ارتبط الإنسان بقوى خفية يرجو منها العون وشد الأزر .

هيـــه يا الله   يا ستــر الله
هيـــه يا الله   يا عناية الله
هيـــه يا الله   يا كـــرم الله
هيـــه يا الله   يا رسول الله
هيـــه يا الله   تـعـين يـا رب
عـمِّـر عـمِّـر   يا الله، يا رب

وشيئًا فشيئًا ترتفع حدة الإيقاع متوافقة واندفاعة القارب داخل البحر :

صلى على النبى صلى   هيـلا هيـلا هيـلا
صلى على النبى صلى   هيـلا هيـلا هيـلا
يـــا رب هـــون   هيـلا هيـلا
هـون عـلـيـنـا   هيـلا هيـلا
بجـاه مـحـمـد   هيـلا هيـلا
مـحـمـد نبـينا   هيـلا هيـلا

البحر عالم من المتناقضات ؛ كرم وبخل ، عطاء ومنع ، خير وشر ، لين وقسوة ، بساطة وجبروت ، يسر وعسر ، عدل وظلم ، أمان وخوف ، «هو الله فى أحد تجلياته، فإذا كانت أغانى عمل الصيادين محض دينية فهى استجابة مباشرة لغموض البحر ، وغدره ، إن الابتهال المتوهج هنا يتجه إلى البحر القادر الذى يحتفظ بسر العيش ، ويكشف من هذا السر بقدر ما تسبر غوره حكمة ، وشجاعة هؤلاء الرجال » [1] .

---

(١) على الخليلى : مصدر سابق ، ص ١٠٨ .

الريس : كل ما يشدو المحامل .

بقية الصيادين : للنبى قلبى يهيم .

الريس : لاسعى ، وأزور النبى .

بقية الصيادين : وارمى حمولى عليه .

الريس : وإن صابك ضيم نادى.

البقية : يا إمام على .

عبر هذا الاستلهام الدينى نجد عديداً من الأمور الحياتية المتشعبة المتداخلة ، والتى تظل تشد الصياد بقوة إلى واقع البر ، وواقع الحياة الاجتماعية حيث المرأة أو - شط الأمان --البعيد ، ولتزداد الترديدات تبعاً لضربات المجاديف داخل الماء :

صياد : والله وإن طال زمانى لشكى لقاضى الغرام .

بقية الصيادين : لشكى لقاضى الغرام .

صياد : حب البنات يا قاضى ، حلال ولا حرام .

بقية الصيادين : حلال ولا حرام .

صياد : حرام للمتجوز أما العزابى حلال .

البقية : أما العزابى حلال .

صياد : وإن كان حرام يا قاضى اكتب لى الحلال .

البقية : اكتب لى بالحلال .

صياد : كرامة للنبى .

البقية : كرامة للنبى .

صياد : أو يا بنت قولى لبوكى خليه يعطيكى إلى .

البقية : خليه يعطيكى إلى .

صياد : كرامة للنبى .

البقية : كرامة للنبى .

صياد : وإن ما رضيش أبوكى ، أمك بتعطينى .

البقية : أمك بتعطينى .

صياد : كرامة للنبى .

بقية الصيادين : كرامة للنبى .

البكاء والنواح من سمات أغنيات الصياد المعلق على الدوام بحبال ممتدة من الهواء إلى السماء ، والمؤهل فى كل لحظة لاستقبال كوارث البحر ، كالغرق فى أية لحظة ، أو العودة المقهورة من رحلة صيد عاثرة مليئة بالعناء والشقاء والعجز :

يا عـــمـــتى هيـلا هيـلا
يـا اخْـت أبـى هيـلا هيـلا
ابـكـى أو نـوحـى هيـلا هيـلا
والـلــه عَـلَـى هيـلا هيـلا

هذا النهج الموشوم بالقهر إزاء خاصيات البحر يكتسح الوجدان الشعبى المطعم بالحذر المتعارض والمغامرة الفعلية (نزول القيعان) والاستعاضة بعلاقات حياتية أكثر أمنًا ونجاة ، كما فى الأغنية التالية التى تعكس أيضًا العديد من الصور والمؤشرات التاريخية والاجتماعية التى تبرز من خلالها صورة اليهودى - المخادع - المغتصب - بحسب الفرز الشعبى :

ما قلتلك يا هانى هيـلا هيـلا
لا تنزل القيعانى هيـلا هيـلا
لا تنزل إلا غزة هيـلا هيـلا
وسوقها التحتانى هيـلا هيـلا
يا ربنا هيـلا هيـلا
يا ودودى هيـلا هيـلا
حلِّتَلك على هيـلا هيـلا
ها اليهودى هيـلا هيـلا
عرص وبايع هيـلا هيـلا
بايع براقع هيـلا هيـلا
وبرقعك يا وليه هيـلا هيـلا
وزنته والله هيـلا هيـلا
مجاش وقية هيـلا هيـلا

والمسافة بعيدة من نقطة الإقلاع إلى نقطة التمركز داخل البحر قد يستغرق قطعها ، والبقاء فيها انتظاراً للرزق الآتى عدة أيام تحفز إلى طرق الكثير من الأغنيات التى يؤكد الصياد من خلالها قوة عزيمته ، واحتماله ، وصبره :

وإنْ هَبت الريحْ قُلت إلْمركبى سيرى
وَأنَا اصبْر صبرَ الخشبِ تحت المناشيرى
ناديت يا طير يا طير بْحق السما العالى
اتلم شملى ، وتجمعنى على الغالى

شط البحور مرقدى	والموج بنا لى دار
والشنشولة صنعتى	وايامى فى السنار
يا نازلين البحر	لا تعاندوا التيار
بلكى تمر الصبية	أو تنطفيلى نار
إيام لما البحر	يكبر تلاقينا
نلعن زمان الشقا	ونلوم أهالينا
ولما البحر يهدا	وريحه تنادينا
ننسى زمان التعب	ونرمى مراسينا
لا تحزنى يا مينا	إن لم أنا أصيد
البحر طبعه الكرم	وعزيمتى حديد

فى بعض الأغنيات نلاحظ ارتباط عقلية الصياد ببعض المفاهيم ، والعلاقات القديمة حيث نجده يعد المدينة بالمزيد من الاحتفاء والتزين لها - بكل ما تعنيه كلمة مدينة من مستلزمات الترف ، والغنى ، والثراء المتجسد فى توافر العسل ، والطحينة بها - إذا ماعاد من البحر سالماً غانماً ، ويلاحظ أن مثل هذه الأغنيات قد تفتقد إلى الوحدة الموضوعية « ذلك أن تلك فترة العمل قد تطول بحيث يضطر المغنى إلى أن يضيف إلى الأغنية كل ما يطرأ على ذهنه من كلام ما دام هذا الكلام حالماً لأن ينساق مع لحن الأغنية » (١) :

---

(١) د. نبيلة إبراهيم ، أشكال التعبير فى الأدب الشعبى ، دار نهضة مصر للطبع والنشر ، الطبعة الثانية ، القاهرة ١٩٧٤ ، ص ٢٣١ .

لا زينـــــك	هيـلا هيـلا
يامـــــدينة	هيـلا هيـلا
يا أم العـــسل	هيـلا هيـلا
والطحـــينة	هيـلا هيـلا
عـــيب علينا	هيـلا هيـلا
إن مـلـيـنـا	هيـلا هيـلا
ولا يقـــولوا	هيـلا هيـلا
بحــــريتك	هيـلا هيـلا
يـــا ريـــس	هيـلا هيـلا
ماتوا من الجوع	هيـلا هيـلا

الغناء للريس قائد المركب ، موجه الدفة ، والخبير باتجاهات الريح ، وطرق البحر ، وأماكن تجمع الأسماك يعتبر من ضروريات أغنيات البحر ، وإن لم يصل ذلك الغناء إلى درجة التقولب حول فرد دون سواه حيث أن الجماعية ، والتغنى بهمومها ، وأحلامها هو السائد ، ولعلنا نلاحظ فى تلك التراثيات تشابهاً ببعض التراثيات العربية المجاورة فى كثير من المضامين ، والأساليب ، ولعل ذلك يعود بالضرورة إلى « أن هناك أسساً مشتركة ، وتاريخاً مشتركاً نمت عليه الثقافة الشعبية العربية خلال مراحل طويلة من الزمن » (١) .

عندك بحرية	يا ريس
كلهم أذكيا	يا ريس
صادقين النية	يا ريس
وزنود قوية	يا ريس
والبحر كبير	يا ريس
قطع جنازير	يا ريس

(١) د. نبيل علقم ، دراسة فى الأدب الشعبى ، مجلة التراث والمجتمع ، العدد الأول ، البيرة فلسطين ١٩٧٤ ، ص ١٢٥ .

البحر جبال   يا ريس
قطع إحبال   يا ريس
أنا وسط المية   يا ريس
جوزنى مريم   يا ريس
ما تخافش عليها   يا ريس
قلبى هام فيها   يا ريس

تتجلى التقسيمات الواسعة للألحان بوضوح فى أغانى البحر ، « فإذا تطلب العمل طرقًا ثقيلاً ، أو جذبًا خاصة عندما يستدعى الأمر تكتيل جهود الجماعة لصالح شىء فوق طاقة الفرد نجد الألفاظ تغنى واضحة بطيئة ، ولكن قوية النغمة يترجم الضغط فيها على كل مقطع سير الجهد المبذول » [1].

كما نلاحظ فى هذه الأغنيات الاحتفاء باللازمة الضرورية أو القرار اللفظى الموحد حيث يتردد ذلك القرار بشكل دائم منغم كجواب لكل مقطع وهذا القرار الثابت موزع فى أغنيات عامل الصيد ذات المقاطع المتعددة اللفظات ، مثل :

(هى هى) أو (هلا هى) أو (هيلا هيلا) أو (يا ريس) أو (يا ليص) ، (وهذا القرار ضرورى دائمًا لإنجاز العمل بطريقة إيقاعية ، ففى مثل هذا القرار الذى يكتسب سحراً خاصًا يحتفظ الفرد بإحساسه بالجماعة) [2] . (الحركة الموقعة المنتظمة التى تحتفظ بها الأغنية ، وتحافظ عليها تسهم فى ربط الفرد من العمال بالجماعة كلها ومن ثم فإن أى اضطراب فى الغناء يحدث أثرًا سيئًا على الجماعة كلها) [3]

أما الريس قائد جماعة الصيادين فهو الذى يتولى الغناء ، وهو الذى يعطى التوقيت ، وتتبعه الجماعة التى تصحبه مرددة اللازمة التى يبدأ بها ، كما نلاحظ فى هذه الأغنيات ، ومثيلاتها :

---

(١) د. نعمات أحمد فؤاد ، النيل فى الأدب الشعبى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٧٢ ، ص ٥١
(٢) أرنست فيشر – مصدر سابق ، ص ٥٠
(٣) د. أحمد مرسى ، الأغنية الشعبية ، ص ٧٩

يا بنت ى للى	هيلا هيلى
يا للى على الشط	هيلا هيلى
سكين يخرط	هيلا هيلى
والله نهودك	هيلا هيلى
يا للى قتلتى	هيلا هيلى
الشب الحليوة	هيلا هيلى
شب شبلون	هيلا هيلى
ما عنًا غيره	هيلا هيلى (١)

ترتبط أغنية البحر بمواسم الصيد ، وأوقاته حيث نشم من خلالها تتبع أيام الصيد ، والرغبة الملحة فى اختفاء القمر ، وذلك لارتباط خروج السمك بالليالى المعتمة، ولعل تلك اللهفة ناجمة عن قلة الصيد ، وتتابع المواسم الرديئة مما يترك الصياد نهبًا للعوز والفقر :

يا ليلتى ليلة	هيلا هى
الرز بالكيلة	هيلا هى
يا ليلة امبارح	هيلا هى
والقمر سارح	هيلا هى
أمه قالت له	هيلا هى
هى ها الليلة	هيلا هى
وينهم ما بينوا	هيلا هى
على العدة بينوا	هيلا هى (٢)

---

(١) يخرط : يقطع ، شبلون : فتى .

(٢) الرز بالكيلة : الرزق عميم ، والخير كثير .

أمه قالت له : يعنى أن أم القمر أخبرته فى الليلة السابقة أنها ستكون آخر ليلة يظهر فيها ، بما يعنيه ذلك من ارتباط بإنتاجية البحر .

العدة : من أدوات الصيد .

وعندما يصل الصيادون إلى نقطة يشتم فيها تواجد السمك يقومون بإلقاء المرساة إلى قاع البحر تثبيتًا للقارب ، وفى تعاونية متكاملة تقذف الشباك وسط أغانى التحميس والتوسلات الدينية :

من عاونا	عانوا الله
عونة موسى	على فرعون
فرعون كافر	وابنه كافر وملعون
هات وصلى ع النبى	والحبيب محمد
والغمامة ظلتوا	والبعير قبل يديه
والغزالة زارتو	زارتو واختارتو
زارتو واتكلمت	ع محمد سلمت
قالت جيرنى يا مختار	جيرنى من عذاب النار
قالها روحى بحالكى	روحى الله جاركى
ليلكى ونهاركى	حتى تربى إزغاركى
ارضعوا يا أولادى	فى ضمانة الحبيب
والحبيب محمد	فى الجنان مخلد

الفترة بين إلقاء الشبك فى البحر ، وبين انتظار الرزق الآتى طويلة قد تمتد لليلة أو ليلتين تمر ثوانيها مفعمة بالرجاء ، والتوسل ، والدعاء مما يدفع رجال البحر إلى تمضية تلك الفترة ، وقطعها باستحضار مختلف المواويل الشعبية « بهدف تجديد نشاطهم ، ونسيان كدهم ، ويلاحظ أن هذه الأغانى متأثرة إلى حد بحياة البحر التى تكاد تكون ضرورية فى كل موال » (١) .

---

(١) جبر قضة جولة مع صيادى السمك على شاطىء غزة ، مجلة التراث والمجتمع ، العدد الخامس ، المجلد الأول ، البيرة فلسطين كانون ثانى ١٩٧٦ ، ص ١٠٠

حيث تتوزع ألوان تلك الأغاني بين الدلعونا * والعتابا ** لتصب فى ثلاثة اتجاهات رئيسية تتشابك أحياناً .

الاتجاه الأول : التغزل بالمرأة (أوصافها ، قدراتها ، جمالها) مع التركيز علي دورها كجسد يلوذ به الرجل عبر استحضار البحر ، واستلهام رموزه (رماله ، مياهه ، نسماته ، أمواجه ، طيوره ، الشاطىء ، المراكب ، الصوارى ، الميناء) :

في قاع البحر لارميلك حالى — وأنت السبايب للى جرى لى
عذبتى القلب يا روحى ومالى — يا للى من الله ما بتخافونا
ع شط البحر لبنى علّيه — كله عشانك يا ها الصبية
والله ما فوتك هي يا نشمية — لو قطعونى لحم فى صحونا
ياطير الخضر ع بوابتهم — قلبى مش فاضى لمعاتبتهم
لا قطع البحر واروح شقتهم — واشرب من مية ولفى الحنونا (١)
الدنيا مطر والبحر خابط — بابور دلعونا ع المينا رابط
ستاشر ليرة لبنت الزابط — بس تعلمنا رقصة دلعونا
ميخذ السمرا وايش بدك فيها — يا رمل البحر أنجق يجليها
فى البير الخارب والله لارميها — واحكم عليها حكم فرعونا (٢)

---

* الدلعونا : لفظة تدل على هذا اللون من الغناء ، وربما كانت فى الأصل تدل على شيء من الدلع الذى يلازم هذه الأغنية عادة ، كما يلاحظ فى تكرار المشتقات من هذه الكلمة (مدلعن ، مدلعنانى ، دلع ، دلوعة ، دلعلع ، الدلعينة) فى كثير من أبياتها .

راجع : د. عبد اللطيف البرغوثى ، ديوان الدلعونا الفلسطينى ، جمعية إنعاش الأسرة ، البيرة - فلسطين ١٩٩٠ ، ص ١٣

** العتابا : تسمية مأخوذة من العتاب ، وخاصة أن العتاب يحتل مكانة بارزة من موضوعاتها ، والعتابا هى الأغنية الشعبية المفضلة فى فلسطين ، وقد تطلق عليها كلمة عتابا وحدها ، أو كلمة «ميجنا» وحدها ، أو كلمة «أوف» وحدها .

راجع : د. عبد اللطيف البرغوثى ، ديوان العتابا الفلسطينى ، جامعة بيرزيت ، مركز الوثائق والأبحاث ، طباعة البيادر ، القدس ١٩٨٦ ، ص ١٧٩

(١) ديوان الدلعونا الفلسطينى : ص ١٧٩

(٢) ديوان الدلعونا الفلسطينى : ص ٢٠٨

يا اللى فى البحر شوحوا بيديكو ... ياريتنى خاتم فى صبعيكو
يا ريتنى موجة واجى عليكو ... تشفوا العليل حرام النوما
بحر حايط الدنيا بلا موج ... وبحر العشق فى قلبى إلو موج
مراكب خلتى سارت بلا موج ... وضبوا قلوعهم وأعطوا قفا (١)
واجا طولى على طولك بلا قيس ... وبحر حايط الدنيا بلا قيس
وحق من خلق الدنيا بلا قيس ... وقلبى ما هوا غيرك حدا
وصلنا للقمر والبحر غصناه ... ولا خفا لمخلوق وهبناه
وخاتم بنت حسوا إن لبسناه ... وقعنا بأسرهها نقاسى العذاب
يا طولك طول عود المراوانى ... وشربت مية البحر كله ما روانى
وأبو السوالف من قفا ظهره رمانى ... وعلقنى بكلاليب الهوا (٢)
يا طولك طول عود الرياحينا ... ونومك وسايد رايحينا
واحنا ف المراكب رايحينا ... كثير الموج نسانا الحباب (٣)
نزلت شط البحر والهوا نسومى ... يا غير الزين ما نهوا ولا نسومى
ولك دلال لا تدلل ولا تسومى ... هدو لا احبابنا كانوا من زمان (٤)
نزل دمعى على خدى بحرمى ... وعلى اللى يمسح دموعى بمعارمى
لا عاش رجل تحكمة الحرمى ... حرام يبوس فى فراشة النسا (٥)
يا حلوة ظلك على الوفا ما انتى ... وبشوفك لو إنك عمى إنتى
أسطولك قبل ما يشرف ع مينتى ... هدى موج البحر والماء راب
أنا نايمة وحدى بالتخت ... أخ يا يمة أنا مالى بخت
لنى بحر يافا كان أنا نشفت ... لنى حجر صوان كان قلبى انكسر
جفرا وياها الربع بين الدوالى ... ومعلقة فى الهوا بتخاف لقوالى
وان كان الجيزة غصب فى شرع الإسلام ... لرمى حالى فى البحر للسمك فى المية

---

(١) انظر ديوان العتابا الفلسطينى ص ١٠٩

(٢) المراوانى : نوع من الشجر .

(٣) الرياضيا : الريحان . ع وساید رايحينا : على وسائد مريحة ، ف المراكب رايحينا : أى مسافرون .

(٤) الهوا نسومى : الهواء نسمات لطيفة ، ما نهوا ولا نسومى : لا نهوى ولا نسأل عن الثمن . انظر ديوان العتابا الفلسطينى ص ١٠٩

(٥) بحرمى : بحر من الماء . بمحارمى : بمناديلى ، الحرمى : المرأة .

أما الاتجاه الثانى الذى تميل إليه تلك الأغنيات فيتمثل فى معاتبة رموز البحر الفراقية (المراكب الصوارى البابور ، الأمواج ، أفواج العسكر الذى كانوا يساقون عنوة عبر البحر فى عهدى الاضطهاد التركى والبريطانى دفاعاً عن قضايا تتناقض مع قضايا وطنهم) كمسببات تحمل معانى الحسرة والتشتت والنواح للوجدان الشعبى :

يا مـركب فى البحـر وين تلفـون   عـيـونى م البكا والنواح تلفـون
وعـدوتنا يوم العـيـد تلفـون   مـضى يوم العيد واشتد الغياب (١)

ياخـوى إن حـمل البابور وان شط   واخـد منى سـمـيح الوجـه وانشط
أنا لا قـعـد على الزفـزاف والشط   وسـايـل كل بابور لفـا (٢)

يا خيى إن حمل البابور فى البحر   واخذ منى خـفـيف الزند فى البحـر
يا ريت اللى سـبب لفـراق ينحـر   إمـوت أو خـاطروا يشـوف الفضا (٣)

اريكنا فى المراكب واعـتلينا   يا شـمس بلادنا حـرمت علينا
قـولوا للوالدة ترضى علينا   واحنا زغـار مـا نتـحـمل غـضب

بهـا الدنيـا درت فى بحـور وأنهـار   يا جـسـمى من أمـور الدهر منهـار
ظليت سنين مـا أدرى ليل ونهـار   ولا أدرى الصـبـاح من المسـا

إنزلت شط البحـر لنى أودعـهم   لقيتهم مسافرين يا يمه والريح مطاوعهم
ناديت ع ريس المركب تنو يرجـعـهم   هذولى حبابى يا يمه مفتاح القلب معهم

---

(١) وين تلفون = أين تذهبون . عيونى تلفون : أصاب عيونى التلف . يوم العيد تلفون = تأتون .
(٢) إن شط = ابتعد . و انشط = النشط .
(٣) ينحر = يتألم بشدة . راجع ديوان العتابا الفلسطينى ص ٨٣

لولح يا هوا البـــــابور واندار | أخـذت منا شـبـاب مـلامح واندار
وأنا لابنى ع شط البـــحــــر دار | وكـيف يطيب مـجـروح الهـوا [1]

ومن باب البـحـــر طل صـــارى | مـــراكب مــقلعـــا والموج ســارى
وبالله تخـــبـــرونا كـــيف صــارى | احنا فى الوطن وانتــو غــيـــاب [2]

البـــحـــــر هـايج بدو يغـــرقنى | ع فـــــراق الحلو قلبى بحـــرقنى
بعث لى ورقـــــة بدو يتـــــركنى | مع السـلامـة مـا فى مـهـمـومًـا [3]

هدر يا بحـــر واطلع مـــعــــانى | من شـــعـــر راسى لا طلع عنانى
قلبى ع فـــــراق الولف نبلانى | مش راح ننســاكم يا للى تنسـونا [4]

حـــبـــيـــبى وينو حـــبـــيـــبى وينو | حطولى البــحـــر مـــا بينى وبينو
ريت اللى فـــــرق بينى وبينو | بيـــلا بالحــمـــا وداء الجنونا [5]

يا عـــسكرى ياللى قطعت الميـــة | مـــا ادرى عـــزب ولا وراك ابنيـــة
غابت عليك الشمس يا طايح البابور | عـــينك تلجلج ولا تدرى ع وين تدور

ما تنشف يا بحر وتصير قربة ميه | تيـروحوا الغـيـاب ونصيـر سـوية
ما تنشف يا بحـر وتصير مـتـوادى | تيروحوا الغياب يلفوا ع البلادى [6]

(١) اندار (الأولى) : تحول . اندار (الثانية) : نادرين .
(٢) طل صارى : ظهر صارى السفينة . سارى : يسير . كيف صارى : كيف صار .
(٣) ديوان الدلعونا الفلسطينى ، ص ٢٦٩
(٤) ديوان الدلعونا الفلسطينى ، ص ٢٦٠
(٥) ديوان الدلعونا الفلسطينى ، ص ٢٦٤
(٦) متوادى : مثل الوادى . أى تصفو أيها البحر وتصير كالوادى حتى يرجع الغائبون بواسطتك .

إن طحتوا المراكب خضخضوا المية
إن طحتوا المراكب خضخضوا المالح

تروحوا سالمين يا نور عينيه
الله يقف معكوا والنبى صالح

من طاقة البابور حطاتهم لاحت
من طاقة البابور حطاتهم بتلوح

أحباب القلب ع الغربة طاحت
أحباب القلب ع الغربة بتروح

قولى يا عين ع اللى احنا ودعناهم
قولى يا عين ع اللى احنا ودعتيهم

طاحوا المراكب ما وجدناهم
طاحوا المراكب ما وجدتيهم

أنا نايمة بالليل وحدى بالتخت
لنى بحر يافا كان أنا نشفت

أخ يا يمة أنا ماالى بخت
لنى حجر صوان كان قلبى انكسر

ورغم هذا النواح وتلك الحسرة فإن الوجدان الشعبى المشحون برموز البحر وبواباته المضيئة لا يفقد ثقته بنفسه :

نزلت بحركم ما انبل ساقى
وسيفى للعدا كاسات ساقى

وإذا ماك نشف لى ساقى
وكاس الموت هو أحسن شراب

اسألنى عن بحر غزة ورملها
من خان بلادنا مرته رملها

قصادى بس مش قادر رام لها
وخواته سايبا ودارو خراب (١)

أنا مثل الجبل ع البيد راسى
مهما تشيب الأيام راسى

ولكن فى عباب البحر راسى
بقلع للسبع كل الأنياب

عروس البحر يا مسرح هوانا
وكنا كل ما نسم هوانا

برحابك ما ذقت يومًا هوانا
نذرى لو على إذقون الصحاب (٢)

---

(١) مش قادر رام لها = لا أقدر أن أرومها وأحصل عليها ، مرته رملها = امرأته أرملة . انظر ديوان العتابا الفلسطينى ص ٢٥٣ .

(٢) عروس البحر : حيفا المغتصبة . نذرى لو على انقون الصحاب : أى نذرى بغض النظر عن اتجاه الريح . انظر ديوان العتابا الفلسطينى ص ٢٤٥ .

أما الاتجاه الثالث الذى يتنازع أغنية عامل الصيد المتحفز بعد طول انتظار لسحب الشبك من الماء فهو النقلة الدينية الابتهالية الآملة بعطاء الوهاب :

يا ربنا	هيلا هيلا
ابعت لنا	هيلا هيلا
رزق الهنا	هيلا هيلا

(وإذا كانت الأغنية الأولى التى رافقت القارب إلى البحر مشبعة بذكر الله ، والرسول ، فإن الأغنية التى يستقبل بها الصيادون شبكتهم تتصاعد تحت نفس الابتهالات) [(١)]

هيلا وصلى	على النبى
ياما أحلى ذكرك	يا نبى
ما أحلى الصلاة	ع النبى
صلوا يا حاضرينا	على محمد نبينا
صلى يا مسلم	صلى على نبينا [(٢)]

ورغم مخاطر البحر فإن أغنيات الفرح المشبعة بالحمد للرزاق تسود المركب حالما تسحب الشباك مليئة بالسمك الوفير ، ولتتحول رحلة العودة إلى مسيرة من الرضا ، والبهجة :

صبح الصباح	هلا هيلى
واصطحبنا	هلا هيلى
فى نور محمد	هلا هيلى
والله ربحنا	هلا هيلى
والله صدنا	والله صدنا
وربك حقق	مقاصدنا

---

(١) على الخليلى ، مصدر يانبق ص ١٠٩ .

(٢) جبر فضة ، مصدر سابق ص ١٠٠ .

صدنا والله سمك كثير

وربك والله رب كبير

ما أحلى السهرية على وجه المية

وقلوع بترفرف وزنود قوية

ما أحلى الملاطش والغزل لاطش

سردينة بتلمع وتشوفها عينيه (١)

السلامة والرجعة الغانمة إلى البيت ، والسوق بالخير الوفير تحمل الكثير من المعانى النابضة بالاعتزاز بكل من ساهم فى الوصول إلى تلك النتيجة - عمال الصيد ، المركب ، أدوات الصيد - حيث نلمح عبر الأغنية الكثير من السمات والخصائص المتوارثة :

هيلا لم هيلا لم كان قاضى وانظلم

رافع المركب نواته عامل الصارى قلم

شباب وردت ع المينا والعدة فيها سردينة

العدة أخذها التيار ملينا سمك مزقار

ليوا العدة هيلا هيلا

البحر عدًا هيلا هيلا

يا مركب العز هيلا هيلا

بالعز دومى هيلا هيلا

ياللى طبيخك هيلا هيلا

والله بصارة هيلا هيلا

يا للى حبالك هيلا هيلا

بصل الأمارة هيلا هيلا (٢)

---

(١) الملاطش : من أدوات الصيد .

(٢) نواته = ذاته . ليوا العدة = اسحب الشبك . البيصارة والبصل يردان فى الوجدان الشعبى رموزًا للخير .

المراجع والمصادر

١ - أحمد رشدى صالح ، الأدب الشعبى ، ط ٣ ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ١٩٧١ .

٢ - أحمد مرسى (الدكتور) ، الأغنية الشعبية ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، القاهرة ١٩٧٠ .

٣ - أرنست فيشر ، الاشتراكية والفن ، ترجمة : أسعد حليم ، دار القلم ، بيروت ١٩٧٢ .

٤ - جبر فضة ، جولة مع صيادى السمك علي شاطىء غزة ، مجلة التراث والمجتمع ، العدد الخامس ، البيرة فلسطين ، كانون ثانى - يناير ١٩٧٦ .

٥ - جورج طومسون ، دراسات ماركسية في الشعر والرواية ، ترجمة : ميشال سليمان ، ، دار القلم ، بيروت ١٩٧٤ .

٦ - صفوت كمال ، مناهج الفولكلور العربى ، مجلة عالم الفكر ، العدد الرابع ، بيروت ١٩٧٦ .

٧ - عبد الحميد يونس (الدكتور) ، دفاع عن الفولكلور ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٧٣ .

٨ - عبد اللطيف البرغوثى (الدكتور) ، ديوان العتابا الفلسطينى ، جامعة إنعاش الأسرة ، البيرة - فلسطين ١٩٩٠ .

٩ - عبد اللطيف البرغوثى (الدكتور) ، ديوان العتابا الفلسطينى ، جامعة بيرزيت ، مركز الوثائق والأبحاث ، طباعة البيادر ، القدس ١٩٨٦ .

١٠ - على الخليلى ، أغانى العمل والعمال فى فلسطين ، منشورات صلاح الدين ، القدس ١٩٧١ .

١١ - محمد محمود الجوهرى ، التراث الشعبى بين الفولكلور وعلم الاجتماع ، مجلة التراث والمجتمع ، العدد الثانى ، البيرة - فلسطين ، تموز يوليو ١٩٧٤ .

١٢ - نبيلة إبراهيم ، أشكال التعبير فى الأدب الشعبى ، دار النهضة مصر للطبع والنشر ، الطبعة الثانية ، القاهرة ١٩٧٤ .

١٣ – نبيل علقم ، دراسة فى التراث الشعبى ، مجلة التراث والمجتمع ، العدد الأول ، البيرة – فلسطين ، نيسان إبريل ١٩٧٤

١٤ – نعمات أحمد فؤاد (الدكتورة) ، النيل فى الأدب الشعبى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٧١

١٥ – نمر سرحان ، موسوعة الفولكلور الفلسطينى ، الطبعة الثانية ، ج ١ ، مطبعة الدستور التجارية ، عمان ١٩٨٩

١٦ – يسرى عرنيطة ، الفنون الشعبية فى فلسطين ، مركز الأبحاث ، بيروت ١٩٦٨

كثير من أغانى البحث حصلت عليها بمساعدة كل من الصيادين :

١ – حسن الهباش – لاجئ من يافا – مقيم فى دير البلح .

٢ – عبد الفتاح مقداد ، لاجئ من قرية حمامة ، مقيم فى مخيم الشاطىء بقطاع غزة .

٣ – عوض طالب العيماوى ، لاجئ ، مقيم فى مخيم الشاطىء .

٤ – محمد محمود الهسى ، لاجئ من يافا ، مقيم فى مخيم الشاطىء .

٥ – مصطفى عاشور محيسن ، لاجىء من قرية الجورة ، مقيم فى مخيم الشاطىء .

٦ – يوسف أبوسلطان ، لاجىء من قرية حمامة ، مقيم فى مخيم الشاطىء .

* شكر خاص للباحثين عبد العزيز أبو هدبا ، ونبيل علقم – أرشيف جمعية إنعاش الأسرة فى البيرة – فلسطين .

عددُ ومستلزمات الحرفيين الشعبيين في المملكة العربية السعودية

د . عبد الله بن إبراهيم العمير

تمهيد :

تشكل عدد ومستلزمات الحرفيين الشعبيين أحد الركائز التى تعتمد عليها حرفهم ، فبدون هذه الأدوات لن يكون بمقدور الحرفى مزاولة مهنته مهما أوتى من خلفية حضارية وإمكانات مادية متصلة بشكل مباشر أو غير مباشر بالمواد الخام التى تقوم عليها الحرفة . ويلاحظ أن هناك علاقة متجانسة بين عدد ومستلزمات الحرفى والمواد الخام التى تعتمد عليها الحرفة ، ومردود هذا التجانس بل والارتباط يعود إلى جملة أمور من أبرزها طبيعة كل مادة من الصلابة والهشاشة ، وكذا إلى اختلاف الأساليب الصناعية والزخرفية المزاولة فى هذه الحرفة أو تلك .

ومع أن الحرفة الواحدة تتطلب فى الغالب مجموعة من العدد والمستلزمات الضرورية والأخرى الثانوية إلا أن استخدام هذه العدد بشكل فاعل يختلف من حرفى لآخر . ففى الوقت الذى يقصر فيه البعض استخدامه للعدد على أدوات أساسية معدودة ، نجد البعض الآخر يلجأ إلى استخدام أكبر قدر ممكن من العدد والمستلزمات . ويعود السبب فى ذلك إما إلى قدرات وإمكانات الحرفى الفنية والميدانية ، أو إلى تخصصه فى مجال معين دون غيره من المصنوعات التى قد يكون فى الوقت نفسه على دراية تامة بمراحل وخطوات إعدادها .

وسوف تركز هذه الدراسة على حصر وتصنيف عدد الحرفيين الشعبيين ومستلزماتهم فى المملكة العربية السعودية ، ومن ثم التعريف بها وبمسمياتها المحلية التقليدية مع توضيح موادها الخام المعدة منها وكيفية استخدامها . ثم محاولة تأصيلها بما يماثلها من عدد ومستلزمات الصناعة والفنون الإسلامية السابقة، وذلك من خلال تناول عِدد ومستلزمات ثلاثة مجالات أساسية من مجالات صناعاتنا الشعبية ، وهى : المصنوعات المعدنية والحدادة ، والخرازة .

أولاً : الحدادة

المواد الخام :

ترتبط صناعة المعادن ارتباطًا وثيقًا بعمليات التعدين الأولية التى تتمثل باستكشاف واستخراج المادة الخام من مواردها الطبيعية ثم تجهيزها للصناعة بعد أن تعرف طبيعة كل معدن وخواصه وأهميته . إلا أن الصناعات الشعبية المعدنية فى المملكة لا تمر إلا نادراً بهذه المرحلة الأساسية التى تعتبر فى واقع الأمر تعدينية أو منجمية أكثر منها صناعية . ولعل صناعة المعادن من الصناعات القليلة التى لا تبدأ من الأساس ، أى ابتداءً من عملية الحصول على المادة الخام ، بل تنبثق فى معظم الأحيان من المعادن المصنعة الجاهزة للتشكيل ، وهذا لا ينطبق على الصناعات الأخرى كالجلدية والخشبية مثلًا .

وعلى أية حال فإن مواردها الخام التى تعتمد عليها الصناعة المعدنية الشعبية فى المملكة ترتكز على ثلاثة مصادر ، هى : المعادن الخام ، والمعادن العتيقة التى يعاد تصنيعها ، والمعادن المستوردة على شكل ألواح وقضبان جاهزة للتصنيع .

فبالنسبة **للمصدر الأول** نجد أنه أقل المصادر التى يحصل بواسطتها على المعدن وإن وجد فى فترات ومناطق جغرافية معينة إلا أنه لم يزاول فى غالبية مناطق المملكة . والسبب فى ذلك يعود دون شك إلى طبيعة وتضاريس المناطق التى تزاول بها هذه الحرفة التعدينية . ففى المناطق الجبلية كالجنوبية مثلاً ، كان هناك من يمتهن إخراج المعادن من باطن الأرض أو من الأحجار السطحية ، حيث كانوا يجمعون حجراً خاصاً لونه أشهب مع سواد واضح ، وبعد إحضاره يجمعون خشب العرعر ثم يوقدون عليه فى موقد خاص (الكور) ، ويوضع الحجر فوق الجمر بحيث يبدأ الحديد فى السيولة حتى ينفصل عن الأحجار ثم تدفع هذه بمسمار خاص ، ويتجمع الحديد حتى يصبح سبيكة كبيرة فيقوم الحدّاد برشها بالماء .

أما المصدر الثاني وهو المعادن العتيقة التى يعاد تصنيعها ، فإن ذلك يتم إما بصهر الأوانى المستعملة والتالفة بحيث تحول إلى صفائح تصنع من جديد حسب التصاميم المطلوبة ، أو تبدل أشكال بعض الأوانى العتيقة وتعطى أشكالاً جديدة بإضافة بضع الأجزاء إليها ، أو حتى الاستفادة من صفائح الأوانى ذات الأحجام الكبيرة وتحويلها إلى أوان صغيرة .

وجدير بالإشارة إلى أن قلة أشكال الأوانى والأدوات المعدنية فى المملكة ، وكذلك كونها تعود إلى فترات زمنية متقاربة ، ربما يعود إلى إعادة تصنيع هذه الأوانى وإعطائها تصاميم مغايرة للقديمة .

وحول المعادن المستوردة على شكل مواد خام (قضبان أو صفائح) يتحدث الكثير من ممتهنى هذه الحرفة عن أن المعادن يصلهم بهذا الشكل ويشترونه إما بالوزن أو بالكمية حسب نوعية المعدن . وترد هذه المعادن وخصوصاً الحديد والنحاس والفضة والرصاص من بلدان مختلفة إسلامية وغير إسلامية .

ولقد كانت لدى الحدادين أساليب متعددة للتمييز بين المعدن الجيد وغير الجيد ، حيث كانوا يغمسون الحديد مثلا بالماء بعد تسخينه على النار ، فإن كان الحديد صلباً فإنه ينكسر ، وإن كان عادياً فإنه لا يتأثر ببرودة الماء . كما أن لديهم دراية تامة فى عملية تقوية متن بعض أنواع المعادن من قبيل رشها بالماء والطرق عليها مرات متكررة وما إلى ذلك . كذلك كانت لدى صناع المعادن خبرة جيدة فى استخدام كل نوع من أنواع الحديد وكذا النحاس لمصنوعات محددة ، فعلى سبيل المثال كانوا يصنعون السيوف والمحاميس من حديد المطل (الصلب) ، فى حين تصنع المخارز والأخلة وما شابهها من حديد الذكير . وهكذا الحال بالنسبة لمعدن النحاس فهناك من الأوانى التى تصنع من صفائح رقيقة ، فى حين تصنع أخرى من صفائح سميكة ، ويؤثر فى ذلك الوظيفة المعدة لها كل آنية وكذلك توفر نوعية المعدن المناسب من عدمه .

مواقع تصنيع المعادن

لا تكاد تخلو معظم مدن وقرى المملكة من شخص أو أشخاص يزاولون حرفة

تصنيع وإنتاج الأوانى المعدنية بأنواعها وأشكالها المتعددة سواء تلك الخاصة بالمنازل أو المزارع أو الخاصة بأهل البادية وغيرها .

يزاولون صنعتهم فى بعض الأحيان داخل سوق القرية أو المدينة فى محل أو دكان مناسب بين الدكاكين الأخرى الخاصة بتزويد السكان بمستلزماتهم اليومية ، وخصوصًا إذا كانت محلات الحدادة هذه قليلة العدد أو صغيرة الحجم ، وهذا فى العادة يكون فى القرى ذات الأسواق الصغيرة . أما فى المدن الكبيرة فإن الحدادين كانت لهم دكاكين معزولة عن الدكاكين الأخرى وإن كانت ملحقة بالسوق العام ، وذلك لما تسببه هذه المهنة من إزعاج وضوضاء وروائح غير مقبولة . ولقد عرفت فى كثير من مدن المملكة وقراها شوارع وأماكن أخذت مسماها من هذا الحرفة ، فيقال : شارع الصناعة ، شارع الصانع ، قيصرية الصناع ، سوق النحاس ، وإن شملت هذه الأماكن دكاكين أخرى للنجارة والخرازة والصياغة وغيرها .

ومن هذه المحالّ ما هى عامة تنتج جميع أنواع الأدوات والأوانى المعدنية ، ومنها ما هى خاصة بنوع معين كالأوانى المنزلية وما هى على شاكلتها ، أو تلك الأدوات الخاصة بالمزارع والبادية كالأدوات المستخدمة فى الحقول مثل الفؤوس والمساحى والعتل والمناجل والأوتاد وما إلى ذلك . كما أن من هذه الدكاكين أو المراكز ما هى خاصة بإصلاح الأوانى المنزلية كترقيع القدور والصحون وتبييضها وجلى ورب الدلال وكذلك إصلاح بعض الأدوات الزراعية وتجديدها من قبيل طرق العتل والمساحى والفواريع وكذلك سن (توشير) المخالب والمجارد وشحذ السكاكين والخناجر وما إلى ذلك . ولاشك أن هذا التوزيع يعتمد فى المقام الأول على مهارات الصانع الفنية وقدراته وإمكاناته المادية والتقنية من قبيل مساحة المحل وامتلاك الأدوات المناسبة وغيرها . ولا غرابة أن يصنع أنواع الأسلحة والبنادق النارية بالرغم مما تحتاجه من دقة ومهارة وخبرة .

ويشتمل محل الصانع على أدوات وعدد ومستلزمات كثيرة ومتنوعة أساسية لا غنى عنها لكل حرفى ، ومنها مكملة يتوقف استخدامها على حاجتها بين الحين والآخر أو على مدى تفضيل الحرفى لها عن غيرها .

ومن أهم مستلزمات هذه الحرفة الكور وهو فى معظم الأحيان عبارة عن بناء صغير من الطين على شكل موقد يوصل به أنبوب النفخ الخاص بالمنفاخ أو حتى بمروحة يدوية ، وبهذه الحالة يستطيع أن يؤدى عمله بمفرده على الوجه المطلوب ، وذلك من قبيل تزكية النار بالمنفاخ وتغذية الموقد بالوقود وتسخين الأدوات والطرق عليها وما شابه ذلك . وفى حالات أخرى يحتاج الصانع إلى كور كبير الحجم وكذا منفاخ ضخم (كير) بحكم وشكل القربة لذا لابد له من أن يستعين بأشخاص مساعدين تقتصر مهمة أحدهم على تزكية النار بذلك المنفاخ فيحفر للنافخ حفرة بقدر وسط لتسهيل مهمته ، أما الآخرون فيتعاقبون سريعاً على طرق العدد والأدوات المراد صناعتها . كما يشتمل محل الصانع على أدوات وعدد متفاوته فى الأهمية من قبيل السندان (الزبرة) والمطارق والكلاليب والملاقط وغيرها . كذلك يخصص جزءً من المحل لتخزين الوقود من الفحم والحطب ، وجزء آخر لحفظ منتجات الصانع أو أدوات زبائنه . كما يشتمل الدكان فى موضع مباشرة الصانع عمله على حفرة يأخذ منها الرمل الخاص بتنظيف وجلى مصنوعاته ، وفى حالات أخرى يزود المحل بحفرة مملوءة بالماء ، تغطس بها بعض الأوانى لتنظيفها أو للكشف عن مدى إصمادها للماء .

جدير بالملاحظة أن هذه المراكز أو الدكاكين الضرورية لسكان القرى وكذا المترددين عليها لها صفة الديمومة فى هذا الموقع ، حالها كحال المناجر والمدابغ ، بل ودكاكين الأطعمة والألبسة . وإلى جانب هذه المراكز الثابتة هناك الصناع المتجولون الذين يجوبون القرى الصغيرة والهجر ومجتمعات البادية ومواردهم فى مواسم عديدة ، ويقوم هؤلاء بدور أقل من أقرانهم فى المراكز الدائمة وذلك لأن طبيعة ترحالهم تتطلب حمل أدوات وعدد خفيفة ربما لا يستطيع معها المتجول صناعة كل ما يراد منه وإن كانت لديه القدرة على ذلك[1] . لذلك فإن المهمة تكاد تقتصر على إنتاج أدوات بسيطة

---

(١) لقد تم جمع معظم مادة هذا البحث من خلال زيارات ميدانية إلى مواقع الحرفيين فى مناطق الرياض والقصيم وحائل والشرقية . وتم خلال تلك الزيارات معاينة أرباب المهن المختلفة فى الحدادة والنجارة والخرازة وهم يزاولون أعمالهم ، ويتعاملون مع موادهم وأدواتهم ومصنوعاتهم وزبائنهم . وفى الوقت نفسه تمت مقابلة عدد لا بأس به من كبار السن الذين لديهم رصيد طيب عن تراثنا التقليدي ، ولقد استفدت من معطياتهم جميعا استفادة يتعذر على الباحث فى مثل هذه الأمور أن يجدها فى أمهات الكتب . وإنى أنتهز هذه الفرصة لأعبر لكل من ساهم فى إثراء هذا البحث بالمعلومات عن جزيل شكرى وعظيم امتنانى .

من قبيل الأوتاد والمخايط والملاقط والمناقيش وما شابهها . بالإضافة إلى دوره الفعال فى إصلاح الأدوات والأوانى المنزلية وكذا أدوات وعدد المزارعين والبدو .

وفيما يتعلق بتحديد القيمة التى يقبضها الصانع عوض أعماله أو مصنوعاته فإن ذلك شأنه شأن الحرف الأخرى السائدة بالمملكة فى الماضى . فهناك من الصناع من يقبض ثمن عمله مبلغًا ماديًا وهناك من يقبضه مقايضة حسب حاجته من المنتجات الزراعية أو الحيوانية وغيرها ، ولا شك أن الظروف المادية والمكانية تلعب دورًا رئيسيًا فى تحديد القيمة المدفوعة أهى نقدية أم مقايضة .

عدد ومستلزمات الحدادة :

استخدم الحرفى الشعبى السعودى أدوات كثيرة ومتنوعة لصناعة وزخرفة المعادن ، منها ما هى ضرورية لا يستغنى عنها كل من يشتغل بهذه الحرفة ومنها ما هى ثانوية وأقل أهمية . بعضها محلية ينتجه الصناع بأنفسهم وحسب حاجاتهم ، أما البعض الآخر فمستورد لهذه الحرفة أو لغيرها ، لكنه استخدم بشكل ناجح فى هذه الصنعة . ومهما يكن من أمر فإن الشىء المثير للانتباه هو أن الصناع بشكل عام يعتزون بأدواتهم المحلية ويتشبثون بها ويدركون أهميتها[١] .

واستخدام هذه الأدوات تحدده أحيانًا طبيعة المعدن المصنوع ، كالصلابة والسمك والحجم وغيرها ، وأحيانًا تحدده رغبة أو مهارة الصانع . هذا وتأخذ غالبية الأدوات المستعملة فى الحدادة مسمياتها من كيفية استخدامها كالمطرقة والمبشرة والمبرد ، أو من شكلها كالحصان ، وهى بصفة عامة ليست مقصورة على الصناعات المعدنية فحسب ، بل هناك الكثير من الحرف التى تدخل فى صناعتها الأدوات المعدنية بشكل مباشر كالنجارة والخرازة وغيرها . ومن أبرز هذه الأدوات ما يلى :

١ - الحُفْرَة :

تعد الحفرة إحدى أهم مستلزمات المشتغل بحرفة الحدادة ومقومات صنعته ، وهى عبارة عن شكل دائرى أو مضلع يحفر بعمق يتراوح بين ٥٠ سم و ٨٠ سم

(١) القويعى ، محمد بن عبد العزيز ، تراث الأجداد ، ج ٣ ، الرياض ١٤١٥ هـ ، ص ص١٠١ - ١٠٢ .

وبعرض يسمح بحركة حرة للحرفى داخلها . وقد جرت العادة أن تكون هذه الحفرة قرب مكان طَرْق المصنوعات المعدنية وتشكيلها الأوَّلى ، أى قرب مكان إيقاد النار التى تسخن عليها المواد الخام ، وقرب السندان (الزبرة) الذى تطرق عليه المصنوعات . كما جرت العادة أن تكون حفرة الحرفى استخدامه للورقة فى مكان لا يعيق استخدامه للورشة بشكل سلس ، فى الوقت الذى تكون فيه قريبة من مكان جيد التهوية ، وذلك للتخفيف عن الحرفى أو الحرفيين من وهج النار المشتعلة . والغرض من وضع الحفرة ، أو الحفر (اثنتان أو ثلاث) هو تمكين الحرفى من القيام بأعمال الطَّرْق واقفًا لفترة معينة من الزمن دون أن يتأثر بدنه جراء تنفيذ أعماله جالساً(١) .

٢ - الجَـــــاز :

تأخذ هذه الأداة كثيراً من صفات المقص الشكلية والعملية ، فهو عبارة عن قطعتين حديديتين متقاطعتين ومثبتتين بمسمار قوى ، مقابضه طويلة جداً بالنسبة لفكيه ، وهذه معكوفة نحو الخارج وذلك لتمكين اليد منه وقت استخدامه بينما مقاطعه قصيرة وحادة وتعد أعرض جزء فى الأداة . ويتمثل استخدام الجاز أو ما يعرف فى بعض المناطق بـ (المشقاق) فى شق وقطع الصفائح المعدنية السميكة وإعطائها أشكالها وأحجامها المطلوبة (لوحة ١) .

٣ - الحِصَـــان :

يدل شكل هذه الآلة الخشبية على مسماها بل على كيفية استخدامها التى تشبه امتطاء الحصان ، وهى تعد من الأدوات الصناعية التى لا تدخل مباشرة فى عمل صناع المعدن ، بل هى أداة مساعدة تستعمل بشكل خاص لاستكمال صناعة بعض الأوانى المعدنية ذات الأحجام الكبيرة أو الهيئة الخاصة .

ويتكون الحصان من عارضتين خشبيتين متقاطعتين أطرافهما السفلية ترتكز على الأرض أما العلوية فتستقبل خشبه ثالثة تستند عليها بشكل أفقى مائل بحيث يلامس

---

(١) إدارة المتاحف والتراث ، وزارة الإعلام ، البحرين ، الحرف والصناعات التقليدية فى البحرين ، ص ١٤

أحد أطرافها الأرض ، أما الطرف الآخر فيكون مرتفعًا ليلبس بصفيحة معدنية مناسبة تطرق عليها الأواني على غرار السندان ، وقرب هذا الطرف يجلس الصانع على هيئة جلوس الفارس على جواده ليبدأ عمله . وتختلف أشكال هذه الأداة من منطقة إلى أخرى بالنسبة لتفاصيل تكوينات أجزائها الخشبية لكنها تتفق من حيث تلبيس طرف العارضة الخشبية بصفيحة معدنية للطرق عليها ، وكذلك بطريقة جلوس الصانع ومزاولة مهنته ، كما أن كثيراً من الصناع في المملكة يتفقون على استخدام الحصان لإكمال صناعة القدور والصحون ذات الأحجام الكبيرة أو دلال القهوة ذات الهيئات الفريدة (لوحة ٢) .

٤ - الرِّبْـــال :

محور معدني مصمت ثقيل الوزن مقطعه دائرى ، وارتفاعه يتجاوز نصف المتر ، يرتكز على قاعدة كبيرة الحجم نسبيًا ويتوَّجه رأس مرهف أسفله حافة دائرية ذات طابع زخرفي . استخدام هذه الأداة يماثل تمامًا استخدام السندان ، أي إسناد الصفائح والأواني المعدنية عند الطرق عليها وخصوصًا عندما تكون ذات أحجام كبيرة كالقدور والصحون والصياني ، وفي هذه الحالة لابد أن يجلس الحداد على تلك الأداة الخشبية المعروفة بالحصان . جدير بالملاحظة أن الريبال يأخذ أشكالًا متعددة ومقاسات متباينة والسبب في ذلك أن هذه الأداة تتخذ من أعمدة ومحاور معدنية معدة لا ستخدامات مغايرة لهذه المهنة ، شيء يحدث كذلك في استخدام أصناف كثيرة من السندانات المتنوعة .

٥ - السِّنْـــدَان :

هي كتلة حديدية مصمتة ثقيلة الوزن يسند عليها الحرفي في خاماته المعدنية وقت صناعتها إن كانت جديدة أو عند إصلاحها إن كانت قديمة ومستعملة . ويمكن أن يأخذ السندان أشكالًا متنوعة وذلك بحكم طبيعة المعادن المصنوعة أو أشكال الأواني المراد صناعتها ، أو حتى الطرق الصناعية المتبعة ، فمنها ذات السطح الأفقي مع طرف مدبب وآخر عريض ، ومنها ذات الرأس الناتئ أو المفلطح . ونظراً لتعدد المهام

التى يستخدم من أجلها السندان فإن المشتغلين بهذه الحرفة يتخنون كل ما أمكنهم من الأدوات المعدنية الكبيرة أو أجزاءها شريطة أن تتحمل أنواع الدق والطَّرق عليها ، كرءُوس المطارق الحديدية الضخمة المصمتة وأنواع المحاور الحديدية وغيرها . ونظراً لكون هذه الأدوات ضرورية فى جميع مراكز الصناعات المعدنية المنتشرة فى أنحاء المملكة ، فإننا نجد لها أسماء مختلفة من قبيل الزبره والسندالة ، شأنها فى ذلك شأن الأدوات والأوانى الأخرى (لوحة ٣) .

٦ - الفُرْشَـــــة :

تستخدم الفرشة أو الفرشاة المعروفة لدى صناع المعادن ، إما لتنظيف الأسطح المصنعة من العوالق المعدنية كالبرادة وبقايا الصنفرة ونحوها ، وذلك على غرار الفرشاة المعدنية (البروش) . كما تستخدم لتنفيذ مواد الصباغة والدهان والطلاء ، سواء كان ذلك لغرض وظيفى أو لتفنيذ العناصر الزخرفية ، وهى بذلك تشبه الفرشاة المستخدمة فى المصنوعات الخشبية .

٧ - قَوَالِـــب الصَّب :

تعتبر قوالب صب أو صهر المعادن من الأدوات الرئيسية التى يعتمد عليها كثير من الصناع فى تنفيذ أعمالهم فيها يحصلون على أشكال وأحجام متعددة من الأسلاك والقضبان والصفائح المعدنية ، التى تصنع منها الأدوات بشكل مباشر أو تساعد على صناعتها أو إصلاحها . والقالب عبارة عن أخدود أو مجموعة أخاديد بحجم واحد أو بعدة أحجام معمولة على قطعة معدنية سميكة ولها مقبض خشبى بحجم قبضة اليد . ويمكن أن يأخذ القالب شكلاً مستطيلاً أو مربعًا أو دائرياً ، بحيث يسكب فيه المصهور المذاب ، ويترك حتى يجف ثم يترع على شكل سبيكة ويبدأ بتنفيذ العملية الصناعية المناسبة .

٨ - الكَاويَــــة (المِلْحامَــــة) :

تـأخذ هذه الأداة مـدلولـها مـن المهمـة التى تقوم بها وهى تلحيم الأوانى المعدنية أو كى مادة اللحام التى تلحم بها تلك الأوانى ، والملحامة عبارة عن قضيب معدنى يبلغ طوله ٤٠ سم بأحد أطرافه مقبض خشبى عازل ، أما الطرف الآخر فمعكوف به شق صغير تثبت به مادة اللحام عند الحاجة كالرصاص أو أسلاك النحاس ، كما أنه يمكن أن يستخدم فى كثير من الحالات دون أن يثبت به شىء ، أى أنه يحمى على النار ثم تكوى به مادة اللحام على الجزء المراد تلحيمه فى الآنية ، سواء كان ذلك وقت الصناعة أو عند إصلاح وتجديد الأوانى المعدنية القديمة (لوحة ٤) .

٩ - الكَورْ :

يعد الكور أحد مستلزمات هذه الحرفة الإبداعية الشاقة ، وهو عبارة عن موقد للنار مبنى بالطين واللبن أو بالطين والحجارة ويختلف حجمه وشكله حسب مساحة الدكان المقام فيه ، وكذلك حسب كثافة العمل المناط به . منها الصغيرة المبنية من جدارين متقابلين أو على شكل نصف دائرة تزود بقضبان حديدية تسمى مركابة ، وهى التى توضع عليها الأدوات المراد تسخينها ، ويمكن التحكم بارتفاع وانخفاض هذه المركابة حسب الحاجة . ويستخدم الكور لصناعة الأدوات والأوانى المنزلية والعدد الخفيفة ، وكذلك لإصلاح أنواع المعادن الأخرى . وهناك من هذه المواقد ما هو كبير الحجم بحيث يأخذ شكل أو جار عميق ذى جدران مرتفعة نسبيًا ، وغالبًا ما يستخدم مثل هذا الكور فى إنتاج المصنوعات الثقيلة من قبيل العتاد والفواريع والمحاور والمطارق وما هو على شاكلتها . وأيًا كان حجم وشكل الكور فإن وظيفته تتمثل باحتواء جمر الوقود ومنعه من التطاير ، وكذلك للاحتفاظ بأكبر قدر ممكن من توهج هذا الجمر وبالتالى إعطاء حرارة مرتفعة تساعد الصانع على أداء مهمته (لوحة ٥) .

١٠ - المَبَارِد والصَّنَافِر :

يستخدم المبرد بأحجامه وأشكاله المتنوعة لبرد أسطح الأوانى المعدنية ، وذلك لإزالة ما بها من نتوءات أو بروزات تطرأ عليها ، كما يستعمل لتسوية الأجزاء الملحمة

فيها بعد الانتهاء من صناعتها . كما أن هذه الأداة تستخدم أحيانًا لعمل بعض الحزوز أو الخدود أو الفتحات ذات الطابع الوظيفى أو الزخرفى فى القطعة المصنوعة .

أما الصنافر فتستخدم بعد الانتهاء من المبرد وذلك لصقل أسطح الأوانى وإعطائها لمعانًا وبريقًا جذاباً وهذه الصنافر يمكن أن تكون على هيئة شرائح معدنية خشنة أو ناعمة كما يمكن أن تكون معدة من بعض الأحجار التى تأخذ بعض مميزات الصنافر المعدنية .

جدير بالإشارة إلى أن الصناع يهتمون عادة بمظهر الآنية كاملًا ، إلا فى حالة كون الجهة الداخلية من الوعاء غير مرئية ، لكن اهتمامهم يتركز بالدرجة الأولى على الجهة الخارجية ، وهو تقليد متبع فى الصناعات المعدنية فى العصور القديمة الإسلامية .

١١ - المِبْشَرَة :

أداة حديدية من قطعة واحدة بسيطة التركيب ، أصلها قضيب مستقيم مقطعه مفلطح ، أحد أطرافه معكوف بطول يتجاوز ١ سم ومطروق حتى أصبح حاد المقطع ، ويمكن مسك المبشرة من منتصفها وذلك عند استخدامها لإزالة ما يلعق بأسطح الأوانى المعدنية من الصدأ والأوساخ وذلك بعد الانتهاء من صناعتها ، خصوصا إذا كانت صلبة وتصعب إزالتها بواسطة المبرد أو الصنفرة ، كما تستخدم المبشرة عند إصلاح أو تجديد الأوانى النحاسية فى محل الصانع .

١٢ - المِحْرَاك :

عبارة عن سيخ حديدى يتجاوز طوله المتر الواحد ، أحد أطرافه معكوف بمقدار قبضة اليد لتمكين الحداد من مسكه بإحكام ، ويزود هذا الطرف أحيانًا بمقبض خشبى بدلًا عن تلك العكفة . أما الطرف الآخر فمدبب ومعكوف بزاوية شبه قائمة لتسهيل استخدامه أثناء العمل . ويستخدم المحرك لإخراج الأدوات المعدنية من النار وكذلك لتغذية الكور بالوقود وإلحاق الجمر المتاطير ، بالإضافة إلى الاستعانة به لتقريب بعض الأوانى والأدوات البعيدة عن الصانع . ويقوم ملقاط الجمر الاعتيادى فى كثير

من الأحيان مقام هذا المحراك ، كما أن هناك من الصناع من يستعمل الأداتين فى نفس الوقت (لوحة ٦) .

١٣ - المَصْهَر :

وعاء نصف كروى (مقعر) معد من صفيحة سميكة من الحديد ، أحد جوانبه مزود بمصب صغير (ثعبة) وفى بعض الحالات يزود بمصبين متقابلين ، وذلك لسكب السائل المعدنى المصهور فى قوالب الصب ، وذلك بعد تسخينه فى موقد إشعال النار المعروف بالكور . ويزود المصهر عند حافته العلوية بيد طويلة (مقبض) يصنع من قضيب حديدى سميك ، بحيث يكون طرفه معكوف لإحكام الإمساك به ، وقد يزود بواقية خشبية بحجم قبضة اليد (لوحة ٧) .

١٤ - المِطْرَقَة :

تعد المطرقة من أهم الأدوات التى تستخدم فى صناعة المعادن ومنها اشتق اسم أشهر الطرق الصناعية وهى طريقة الطَّرق أو الدق ولقد اعْتِيد أن يطلق على مجموعة المطارق فى كثير من مناطق المملكة مصطلح (عوامل) ومفره (عاملة) أى أنها هى التى تعمل مباشرة فى حرفة الحدادة . وتتكون الأداة من مقبض (نصاب) خشبى أو معدنى ومن رأس حديدى مصمت ذى جهة واحدة أو جهتين . وتتعدد أشكال وأحجام المطارق فمنها ذات الرأس المضلع أو الدائرى ومنها ذات الرأس المدبب أو الحاد . وذلك نظراً لتعدد الأغراض التى تؤديها ، إذ بها منفردة أو بمساعدة أدوات أخرى يبدأ الحرفى بتجهيز خاماته وسحبها وتشكيلها حسب الهيئة المرادة . كما يتم بواسطتها تلحيم أجزاء الأوانى إلى بعضها ، كذلك يتم إخفاء أماكن الالتحام فيما بعد ، وبها يتم إصلاح وتجديد الأوانى التالفة والعتيقة .

١٥ - المَقَص :

لا يختلف مقص الصفائح المعدنية من ناحية الشكل عن غيره من المقاص ، إلا أنه أنه يتميز بمتانة وصلابة معدنه وكذلك بكبر فتحات مقبضه وذلك لأنه يتطلب التمكن من مسكه والعمل به ، ويستخدم المقص فى قَطْع الصفائح المعدنية الرقيقة والأسلاك الرفيعة ، وذلك عند تشكلها أو زخرفتها (لوحة ٨) .

١٦ - المِقْضَاب أو الكُلاَّبة :

هى أداة حديدية تشبه المقص ، إلا أن مقبضها طويل جداً بالنسبة لكلاليبها وتصنع من قضبان حديدية تكون عادة ذات مقطع دائرى فيما عدا منطقة تقاطع القضبان التى تثبت بواسطة مسمار أو (صرَّة) برشامة تسمح بحرية حركتها . كما أن أطراف الأداة التى تمسك بالآنية تكون مطروقة ومفلطحة لتسهيل عملية القبض بواسطتها ، فإن كان الطرف مستقيماً أطلق عليه اسم (كُلاَبَة) ، أما إذا كان معكوفاً نحو الأسفل فيطلق عليه العكفى أو العكفة (لوحة ٩) .

وكل نوع منها له استخدام يحدده حجم الآنية أو المرحلة التى يصنع بها وتستعمل كلها بصفة عامة لقبض المعادن المراد صناعتها ووضعها على النار ، وكذلك لتحريكها فوق السندان عند تشكيلها بالأدوات المناسبة[١] .

١٧ - المِنْشَـــار :

الأداة المعروفة لنشر الصفائح المعدنية الرقيقة ، وهو على أشكال متنوعة منها الكبير ومنها الصغير ، وذلك على غرار المناشير الخشبية المعروفة ، إلا أن مناشير المعدن تتميز بصغر أسنانها وبتراصها بجوار بعضها البعض ، كما يفضل أن تكون بارزة بشكل مستقيم وليس مائلاً .

١٨ - المِنْفَاخ (الكِيْر) :

يصنع من لوحين خشبيين متراكبين يأخذان شكْلا دائرياً أو بيضاوياً أو حتى مضلعاً ، ويلبس اللوحان بقطعة جلد غليظة بحيث يترك بينهما مسافة فاصلة تسمح بفتح وكبس اللوحين على بعضهما البعض . بمقدمة المنفاخ يثبت أنبوب معدنى يمر من خلاله الهواء المضغوط ، ومن مؤخرة كل لوح تبرز زائدة أفقية تستخدم كمقابض للمنفاخ وقت استخدامه . وفى كثير من الأحيان يجمل سطح المنفاخ ببعض القمور الذهبية وأشكال المرايا أو الصفائح النحاسية ، وكذلك بعض الزخارف الملونة .

---

(١) العيسى ، موسوعة التراث الشعبى فى المملكة العربية السعودية ، جـ ٥ ، الرياض ، ١٤١٩ هـ ، ص ٥٤ .

ويستخدم هذا النوع من المنافيخ لتزكية النار قبل وأثناء العمل فى مواقد محلات الحدادة الصغيرة(١) .

وهناك نوع آخر من المنافيخ – وهو ما يعرّف بـ (الكير) – ذو شكل يشبه القربة الجلدية الضخمة له حافات تثبت بها عوارض خشبية لتسهيل استخدامه . وهذا النوع يستخدم فى تلك المواقد أو الأكيار الكبيرة المعدة لإنتاج العدد والأدوات الكبيرة من قبيل المحاور والمطارق والعتل وكذا الأوانى المنزلية والزراعية الكبيرة الحجم . وقد جرت العادة أن يخصص لهذا الكير فردٌ تكون مهمته الأساسية النفخ لتزكية النار إلى جانب الاهتمام بكور الحدادة من قبيل تجهيز الوقود وإشعال النار وتنظيف المكان من الرماد وما إلى ذلك .

١٩ – الأدوات المساندة :

بالإضافة إلى ما أوردناه سالفًا من أدوات صناعة وزخرفة المعادن ، هناك عدد غير قليل من الأدوات المهمة التى تستخدم بشكل مباشر فى هذه الصنعة ، لكن أنماطها ومسمياتها وربما استخداماتها تختلف من حرفى إلى آخر ومن منطقة إلى أخرى ، وبالتالى نجد أنه من الصعوبة بمكان حصر كل ما يحتويه محل الصانع من أدوات معدنية ، قد يكون كثير منها لم تستخدم منذ أن دخلت محله . كما أن مسميات معظم هذه الأدوات تؤخذ أحيانًا من وظيفتها وأحيانًا أخرى تؤخذ من شكلها أو من المادة المصنوعة منها ، بل ومن حجمها فى بعض الأحيان . لذلك نجد أن هناك تفاوتًا ملحوظًا بين المصطلحات التى يطلقها الكثير من الصناع على أدوات مساعدة تكون خاصة بهم ، ومن أشهر هذه الأدوات : الأزميل ، المثقب ، أنواع الأختام (الطباعات) والمفراص ، والمقمار ، والمخساف ، والمزيمير ، والمثولث ، والمخيريز ، والمجيديف ، والمنيجرة ، ومعظم هذه الأدوات تستخدم لعمل أشكال كثيرة من الحزوز والثقوب ذات الطابع الوظيفى أو الزخرفى(٢) .

---

(١) الدعجانى ، مانع بن قراش ، التقنيات التقليدية فى البيئة البدوية فى المملكة العربية السعودية ، الرياض ، ١٤١٤ هـ ، ص ١٧٣ – ١٧٤ .

(٢) الجبالى ، عبد الله بن سليمان ، حروف ومفردات من التراث ، الرياض ، ١٤١٠ هـ ، صـ ٣٤

ثانيًا : الخرازة

تجهيز ودباغة الجلود :

عندما يحتاج الناس للجلود فإن اختيارها لا يتوقف على حيوان معين ، كأن يكون ذكرًا أو أنثى ، سمينًا أو هزيلًا ، كبيرًا أو صغيرًا كما لا يتوقف على فصل زمنى بعينه كالصيف أو الشتاء ، ولا على طبيعة هذا الفصل ربيعًا كان أو مجدبًا ، وإنما يتوقف بالدرجة الأولى على دقة تنفيذ مراحل الدباغة المتتابعة وكيفية تجهيزها[1] .

ومقابل ذلك فإنه عند سلخ جلد الحيوان ، يجب على من يقوم بذلك أن يكون حذرًا ، ذا يد ماهرة ، يحرص على عدم ثقبه كما يحرص على عدم (سطحه) أى لا يُعْلَق به شىء من اللحم أو الشحم ، إذ ليس من الصعب كشط ما يلحق بالجلد منه وقت السلخ حيث إنه فى هذه المرحلة يكون ساخنًا وطريًا . وبعد أن يترع الجلد نهائيًا ، فإن تكملة تنظيفه وإعداده تكون من مهام النساء ، إذ يتولين نزع طبقات الشحم العالقة بالجلد مهما بلغت من القلة . ثم يملح جيداً من الداخل ويرْزَنْ (يطوى) على الملح لمدة يوم وليلة . أثناء ذلك يعد (التمار) أو (الغطان) وهو طحين من البُر أو الشعير أو حتى الرز ، يوضع هذا فى قدر مناسب ويطبخ حافًا بدون ملح ، وبعد تخثره أى نضجه يترك حتى يبرد ثم تؤخذ منه كمية مناسبة توضع داخل الجلد المملوح بعد قلبه أى أن يكون الشعر للداخل وذلك لمدة ثلاثة إلى خمسة أيام فى الصيف ومن أسبوع إلى عشرة أيام فى الشتاء ، وخلال هذه الفترة يكشف الجلد يوميًا ويسكب داخله قليلاً من الماء ويحرك داخل الجلد . والغاية من عملية العطان هذه هى تمتين سَمْت الجلد وإشباعه بمادة التمار من ناحية ، ومن ناحية ثانية لجعله يهل أو (يحت) الصوف أو الشعر شيئًا فشيئًا ، ثم يسهل نزره (نزعه) فيما بعد .

بعد ذلك يحمل الجلد إلى مكان به رمل كثير ونظيف لإتمام عملية نزع الصوف من الجلد . وهذه المرحلة تتم باستخدام سكين قديمة أو خشبة مناسبة بحيث تشد أطراف

---

(١) انظر ، عن المصنوعات الجلدية : اليمان ، محمد إبراهيم ، من مفردات التراث الشعبى ، الرياض ، ١٤٠٨ ، ص ٦٤ - ٦٦

الجلد بالأيدى والأرجل . وهكذا يكشط الجلد من الخارج بدقة وعناية ، حتى إذا لم يتبق منه إلا القليل يدعك جيداً بالرمل حتى يصبح أملس خارجه كداخله . بعد ذلك يغسل بالماء عدة مرات حتى ينظف وتذهب رائحته . ثم يملح من الداخل مرة ثانية وبعدها يرزن ويوضع فوقه حجر ثقيل . وذلك لضغطه وإخراج الماء منه بشكل تام . بعد إتمام هذه المراحل يكون الجلد جاهزاً للدباغة بمواد كثيرة ومتنوعة منها :

الأرطى : أغصان وأوراق هذه الشجرة تدق وتطحن وتعطى للجلد لوناً أحمراً .

العرْن : جذوع كبرة تقطع ثم تدق وتطحن ، وتعطى كذلك لوناً أحمراً .

الجَنْبَة : شجرة صغيرة تدق بكاملها ثم تسحن . واشتهر عنها أنها خاصة لدباغة جلد الضب .

الكرْمعْ : هو ثمار شجر الأثل هش سهل الدق ولا يحتاج إلى طحن ويعطى للجلد المدبوغ لوناً بنياً فاتحاً .

قروف (قشور) الرمان (القرضم) :

بعد أن تجف ثمار الرمان تعزل قشورها عن حبوبه الداخلية ثم تدق ، وهى تعطى للجلد لوناً أصفراً وبالإضافة إلى هذه المواد هناك أشجار ونباتات أخرى يكثر أو يقل استخدامها بحسب وجودها مثل : العاقول ، الحلْب والشب ، القرظ والشث[١] وغيرها . وكل هذه مصادر مواد دباغة تؤخذ من جذوع أو أغصان أو أوراق أو ثمار الأشجار والنباتات .

وبالرغم من تباين طبيعة كل منها إلا أن طريقة إعدادها للدباغة متشابهة إلى حد قريب ، إذ تؤخذ هذه المواد مجتمعة أو متفرقة وتدق وتطحن ثم تطبخ حتى يكون

---

(١) حسن ، سليمان محمود ، جلد الحيوان فى التراث الشعبى ، **مجلة المأثورات الشعبية ، العدد ٣٢** ، ١٩٩٣ ، صـ ٤٦ - ٤٧ .

مـاؤها غليظًا جـاهزًا للاسـتـعـمـال . هذا الماء أو (الدباغ) يُزَلّ (يسكب) بإناء آخر حتى يبرد ، بعد ذلك يغمس به الجلد ويترك لمدة يومين أو أكثر ، أثناء ذلك يضاف على وفلْ (بقايا) الدباغ قليل من الماء ويطبخ مرة أخرى لاستخراج أكبر قدر ممكن من مـادة الدباغة التى سوف تتكرر عملية غسل الجلد فيها عدة مرات حتى يمتص الجلد ما يحتاجه من هذه المادة . ويختبر الجلد بمدى قابليته للدباغ بفرك جزء من الجلد باليد ، فإن كان مرنًا قابلًا للفرك فهو مستويًا دبغيًا ، وإلا فإنه يعاد لماء الدباغ . وبعدما يأخذ الجلد لون الدباغ ويتقوى متنه فإنه يُبَلّدْ (يسطح) ويفرد ثم يترك حتى يجف تمامًا .

تلى هذه المرحلة عملية الدهان حيث يطلى ويدلك الجلد بالودك أو الشحم الحيوانى كاملًا من الداخل والخارج ، ويقلب فى الشمس مرارًا وذلك ليتشرب بعضه ليكون لينًا طريًا جاهزًا للخرازة[1] .

وتختلف مدة دباغة الجلود باختلاف نوع الجلد ، فجلد البعير والبقر يحتاج إلى وقت ضعف وقت عطن ودبغ جلد الضأن والماعز والغزال . كما أن طريقة دباغة جلد الضب تختلف عن جلود الحيوانات الأخرى . حيث يسلخ بعناية ويغمس الجلد مباشرة فى الدباغ المعد مسبقًا . وتقوم المرأة بعملية تنظيف القشور العالقة بالجلد ، ويستخرج من الدباغ بعد يومين أو ثلاثة أيام ويجفف ثم يدهن ويربط من الخلف بسير من الجلد .

مواقع خرازة المصنوعات الجلدية :

نظرًا لكون المصنوعات الجلدية متعددة الأنماط والأشكال والوظائف وتستخدم لدى معظم سكان المملكة من بادية وحاضرة على اختلاف طبقاتهم ومشاربهم ، فإن مراكز إنتاج هذه المصنوعات تكاد تكون من ضروريات المجتمعات البشرية على اختلاف كثافتها السكانية سواء كان ذلك فى المدن أو فى القرى والهجر بل وحتى مع الرُحل فى أصقاع البادية . ولا نعنى أن تكون هذه المراكز الإنتاجية محلات ثابتة على

(١) الجبالى ، المرجع السابق ، صـ ٧٤ .

غرار دكاكين الحدادة أو النجارة ، بل إن إنتاجها مرتبط ارتباطا وثيقا بحاجتها الضرورية لدى المجتمع فى أى موقع كان .

لذلك فإننا لا نبالغ إذا قلنا بأن كل سكان البادية ومعظم سكان القرى والهجر لديهم القدرة والمعرفة التامة بإنتاج ما يحتاجونه من المصنوعات الجلدية المختلفة الأنواع والاستخدامات ، كأوعية اليوابس وأوعية الموائع والفرش وما إلى ذلك ، إذ أن هؤلاء الناس هم المنتجون الأساسيون وربما الحيديون - للمادة الخام التى تعتمد عليها هذه الحرفة اعتمادا كليا ، إلى جانب كون المواد الأخرى التى يعتمد عليها إعداد المصنوعات الجلدية من قبيل مواد الدباغة والصباغة هى مواد يحصل عليها من أشجار ونباتات تنتج فى بيئة أولئك الناس ولديهم الخبرة والتجربة الكافية لاستخدام كل نوع منها مع الجلد المناسب للاستخدام المناسب .

ونستطيع القول بأن سكان القرى والبادية الذين يسوّقون كثيراً من مصنوعاتهم فى أسواق المدن ، يصنعون من منتوجات هذه الحرفة بقدر ما تصنعه المراكز الموجودة فى المدن والخصصة للإنتاج التسويقى . ذلك لأن دباغة الجلود ثم صباغتها وخرازتها لا تتطلب أدوات ومستلزمات خصوصية جداً ، حيث إن الأدوات والأوانى المنزلية من قبيل السكاكين والقدور وما إلى ذلك كافية لاستخدامها فى هذه المهنة على الوجه المطلوب .

أما أسلوب إنتاج الجلود فى مراكز المدن الكبيرة فإنه يختلف عن أسلوب إنتاجها فى القرى والبادية . ذلك لأن إنتاج المصنوعات الجلدية فى المدن يمتهن كمصدر اقتصادى مدر لأصحاب المدابغ . وعليه فإن هذه المراكز تنشأ بأحجام كبيرة معتمدة على أساليب ذات أصول قديمة من قبيل استخدام حفر متجاورة فى الأرض لتخمير الجلود وأخرى لتعطينها وثالثة لدباغتها وما إلى ذلك . كما تتطلب أعدادا كبيرة من الأيدى العاملة التى تتابع مراحل تجهيز الجلود للخرازة ثم صناعتها حسب نوعياتها ووظائفها . ولقد اشتهرت كثير من مدن المملكة بإنتاج كميات كبيرة من المصنوعات الجلدية ، ومن أشهرها « مكة المكرمة » و « المدينة المنورة » و « الطائف » فى المنطقة الغربية و« جيزان » و« نجران » فى المنطقة الجنوبية و « الرياض » و« بريده » و «عنيزة » و « حائل » فى الوسطى و« القطيف » فى الشرقية وغيرها .

عدد ومستلزمات الخرازة :

زاول الخراز الشعبى السعودى حرفته باستخدام أدوات محلية بسيطة وفعالة فى الوقت نفسه ، هذه الأدوات حصل عليها الحرفى البسيط من محيط حرفته الشعبية . ويبدو أن أدوات الخراز لا تستوجب مهارة خاصة لصناعتها ، ولعل الحرفى يعد أدواته بنفسه ، وإن كان بعضها يتطلب خبرة الحداد أو حتى النجار لإعطائها هيئتها النهائية . وتتباين أدوات الخرازة المستعملة من شخص إلى آخر ، لكن هناك أدوات شبه أساسية لهذه الحرفة لا يمكن أن يستغنى عنها كل خراز ، كما أن كل مرحلة من مراحل الخرازة تتطلب أداة معينة لأداء المهمة ، ومن أهمها الأدوات التالية :

١ - الجلم :

هذه الأداة تشبه المقص الإعتيادى المعروف الخاص بالسدو ، إلا أنها تصنع من الحديد وتتميز بكبر حجمها وحدة مقطعها . والجلم يستخدم لقص وتشكيل الجلود وكذلك لقطع سيور الجلد وخيوط الزخرفة أثناء الخرازة (لوحة ١٠) .

٢ - حَجَر الَخرّاز :

لابد للخراز من حجر يستعين به على تنفيذ مراحل الخرازة المتعددة مثل القص والدق والثقب وغير ذلك ، وهذا الحجر ليست له صفات مميزة ، فيمكن أن يكون ذا حجم كبير أو صغير كما يمكن أن يكون من الرخام أو الجرانيت أو غيرها .

٣ - سكّيْن معْكُوفَة :

تشبه السكاكين الاعتيادية حيث إن مقبضها معد من خشب الأثل ، ونصلها حاد من جهة واحدة ومصنوع من الحديد ، إلا أنه طويل بعض الشىء . طرف النصل رفيع ومعكوف وذلك لمساعدة الخراز على قص وجذب الجلد المراد صناعته جهة الخراز وليس إلى الناحية المقابلة له . استخدام هذه السكين يكون عادة فى المراحل التى يصعب استخدام المقص فيها ، كأن تكون طرائق متراكبة أو شرائح غليظة وسميكة (لوحة ١١) .

٤ – الشَّرْز :

صفيحة معدنية رقيقة تعمل على هيئة ورقة نباتية عريضة . وظيفتها اتخاذ مقاس موحد للجزء العلوى للحذاء النجدى ، حيث إن الجزء الذى يعرف بـ (الصابر أو الشسع) يعد أهم الأجزاء الظاهرة فى الحذاء ، وهو من أهم المناطق التى تجمل بالعناصر الزخرفية المتنوعة سواء كان ذلك بسيور الجلد أو الشنفاص أو غيرها .

٥ – الكَابون :

أداة تتخذ من قطعة أو عارضة خشبية بطول يتراوح بين ٢٠ سم و ٣٠ سم وقطر ١٠ سم إلى ١٥ سم ، بمنتصفها ثقب يدخل فيه عود أو مقبض خشبى يتراوح طوله بين ٣٠ سم و ٤٠ سم ، ويستخدم الكابون أو (الميجنة) لدق وتطرية طرائق وسيور الجلد المختلفة على حجر الخراز ، بالإضافة إلى سحن أنواع مواد الدباغة الخاصة بالجلد[1] ، كما أنه يستخدم لدق وتهذية وتهشيم الكثير من المنتجات الزراعية والمستلزمات المنزلية ، ولذلك يكثر استخدام هذه الأداة فى كثير من الحرف والمهن بين الحرفيين وعامة الناس (لوحة ١٢) .

٦ – الملْمَاظ :

قطعة خشبية يصل طولها إلى شبر واحد (٢٠ سم تق) ، تتخذ من خشب صلب ومتين ، كأن يكون خشب الأثل أو السمر أو الطلح . وهى تشبه إلى حد كبير مقبض سكين متطاول ، مؤخرته بحجم قبضة اليد ، أما مقدمته فتكون منحوتة بشكل انسيابى حاد وغير قاطع . ويستخدم الملماظ لتوسعة بعض الثقوب الكبيرة المعدة لإيلاج بعض أطراف المصنوعات الجلدية كالقرب والمزاود والأحذية ونحوها . وقد يتخذ على غرار المدعاس ، أى للمساعدة فى إيلاج بعض الأطراف الجلدية فى أماكنها الخاصة (لوحة ١٢ أعلى) .

---

(١) القويعى ، المرجع السابق ، جـ ٢ ، صـ ٢١٢ – ٢١٣ .

٧ - المِجْذاب :

أو (الميبر) هو أداة تشبه المخراز تمامًا من حيث حجمه وشكله ومواد صناعته ، إلا أن طرفه المعدنى فى هذه الحالة مفلطح به ندبة متطاول وذلك لجذب أطراف السيور الجلدية أو الشناقيص أو الخيوط التى تحبك بها الصناعات الجلدية (لوحة ١٤) .

٨ - المِخْراز :

يعد المخراز ، أو ما يعرف فى بعض المناطق بـ (الأشفى) أداة الخرز الأساسية ، وما عداه من الثاقب والمداق . تعتبر أدوات مساعدة ، إن تعذر وجوده اكتفى الحرفى بمخرازه ، وإن وجدت فإنها تساعد على إتقان المهمة . إن هذه الأداة التى اشتقت مدلولها من حفرة الخرازة ، هى بسيطة التركيب متواضعة المظهر يتراوح طولها بين ٨ سم و ٢٠ سم ، وتتكون من مقبض خشبى ونصل معدنى[١] . الجزء الأول ينجر من خشب الأثل أو الطلح أو السمر . ويكون ذا مقطع دائرى بمركزه ثقب لاستقبال النصل . هذا الجزء عبارة عن قطعة حديدية ذات مقطع مستطيل أو دائرى ، طرفها المحاذى للمقبض يكون أرفع من النصل وذلك لتسهيل تثبيته فى المقبض بحيث يثنى طرفه على مؤخرة المسك الخشبى . وفى حالة صغر حجم المخراز فإن النصل المعدنى يغرز فى المسك مباشرة دون أن يعمل له مسبقًا ذلك الثقب . أما الطرف الآخر للنصل ، وهو الجزء الذى ينفذ به العمل فيأخذ عدة أشكال منها المدببة المستقيمة ومنها الحادة ومنها المدببة أو الحادة المعكوفة .

الشكل الخارجى للمخراز إما أن يكون أملس تمامًا . أو أن يكون ذو حزوز بسيطة حلزونية على المقبض . عرضية على النصل خصوصًا فى الجزء العريض منه قرب المقبض (لوحة ١٣ أسفل) .

---

(١) الدعجانى ، المرجع السابق ، صـ ١٥٨ - ١٥٩

الشكل الخارجى للمخراز إما أن يكون أملس تمامًا ، أو أن يكون ذا حزوز بسيطة حلزونية على المقبض ، عرضية على النصل خصوصًا فى الجزء العريض منه قرب المقبض (لوحة ١٣ أسفل) .

٩ - المَخَط :

يتخذ الخراز المخط أو القلم الخاص باستكمال مراحل صناعة وزخرفة المصنوعات الجلدية من أعواد خشب الأشجار المتوفرة كالأثل والطلح والسدر وغيرها . بحيث يرهف (يبرى) طرفه على هيئة قلم الرصاص ، ثم يغمس بالمداد أو بالأصباغ المرادة ويرسم بها على الأسطح الجليدية ، وذلك فى مرحلة خرازتها أو عند تنفيذ العناصر الزخرفية المختلفة (لوحة ١٥) .

١٠ - المِدْعَاس :

هذه الأداة تشبه المخراز والمجذاب من حيث الشكل والحجم إلا أن طرفها الحديدى عريض بعض الشىء ، وذلك ليتمكن الخراز من إدخال (إدعاس) طرف السير الجلدى فى الثقوب التى أعدت للخرازة ثم سحبها بالمجذاب لتتكرر العملية (لوحة ١٤) .

١١ - المَدَقَّة :

هى عبارة عن قضيب معدنى مصمت وثقيل بحجم قبضة اليد ، ويشبه يد الهاون المعدنية ، أسفله دائرى مفلطح ، وأعلاه رفيع ذو حافة صغيرة تمنع انزلاق اليد أثناء الدق . مهام هذه المدقة متنوعة وتنبثق من الدق على الجلد فوق حجر الخراز سواء لتطريته وتليينه أو لتركيب طرائق الجلد فوق بعضها قبل وبعد خرزها (لوحة ١٤) .

١٢ - المِسْحَت :

أداة حديدية متطاولة ذات حد قاطع ، ومزودة بطرفيها الجانبين بمقبضين خشبيين متشابهين . ويظهر المسحت معكوفًا بعض الشىء فى منتصفه . وتستخدم

هذه الأداة ، التى تعرف فى بعض مناطق المملكة بالمكرة أو المكرادة فى مراحل نزع وسحت الصوف أو الوبر أو الشعر عن الجد أى فى مرحلة العطن أو (التمار) بعد مرحلة الرزن وقبل مرحلة الدباغة (لوحة ١٦) . وهناك من يطلق على هذه الأداة المجلاة ، وقد تشبهها فى الوظيفة أداة خشبية تعرف بالمحط[١] .

١٣ - المِفْرَى :

أداة تشبه إلى حد ما المخراز المتطاول ، حيث إنها ذات مقبض خشبى بحجم قبضة اليد ، مثبت به نصل حديدى مستقيم ينتهى طرفه بشعبتين متوازيتين . وتستخدم هذه الأداة لزخرفة أسطح المصنوعات الجلدية ، بحيث يضغط عليها بقوة على الجلد فتحدث حزوزاً غائرة متوازية ، فتدهن لاحقًا بدهانات ملونة . وقد يسخن طرف المفرى أو (الطَّبَّاعة) تسخينًا لا يضر الجلد المزخرف ، بحيث تظهر آثاره مطبوعة بلون مختلف عن لون الجلد الأساسى ولفترة مستديمة .

١٤ - المِقْطَاع :

أداة حادة تعد من حديد صلبة ، تستند فى جزئها السفلى على قاعدتين ترفعان حدها القاطع عن الأرض . ويستخدم المقطاع لتهذية بعض الأطراف الجلدية وتحويلها إلى أهداب للزينة ، وكذلك لتجهيز بعض السيور الجلدية الخاصة بالخرازة . وقد يشكل المقطاع على هيئات مختلفة كأن يكون على هيئة طائر ، أو أن يرتكز على قاعدة خشبية ونحو ذلك (لوحة ١٧) .

١٥ - المِكْشَط أو (المِسْطَرين) :

تتكون هذه الأداة من مقبض خشبى يشبه مقبض المخراز تماماً بحجمه وشكله ، ومن نصل حديدى مفلطح وعريض ، حافته قاطعة تشبه حد السكين . أما مهمته فتتمثل

---

(١) حسن . سليمان محمود ، جلد الحيوان ، صـ ٤٨

بكشط بعض العوالق والطبقات اللاصقة بالجلد وبتسوية حواف وأطراف المصنوعات الجلدية ، بالإضافة إلى كونه أداة قاطعة تستخدم بدلًا عن السكين فى بعض الحالات وخصوصًا فى طبقات الجلد السميكة (لوحة ١٨) .

١٦ - المِيلَق :

هو المبرد أو المسحل الحديدى الذى يستخدمه كثير من الحرفيين لشحذ أدوات صناعاتهم ، كالسكاكين والمكاشط والفؤوس والمخارز ونحوها . إلا أن الخراز يستخدم بشكل أكبر مبرد حجرى يطلق عليه الميلق ، ويقوم هذا الميلق مقام المبارد والصنافر المعدنية ، ولعل السبب فى استخدام هذه الأداة عند الخراز يعود إلى صغر أدواته (المخراز والمجذاب والمدعاس) وكذا إلى صغر الأطراف المراد شحذها .

١٧ - الوَدَعة :

يستغل الخراز فى حرفته ما يعرف بودعة البحر المعروفة ، وحيث إن الودعة تشبه إلى حد ما الكرة الصغيرة المشطورة من منتصفها طوليًا ، فإن الخراز يستغل ما هو بحجم قبضة اليد منها فى تهذيب وترقيق وتطرية السيور الجلدية . بحيث يدخل أحد أطراف السير بشدخ (شرخ) الودعة ويجذبه بسرعة عدة مرات ، فيحكم بذلك متن السير الجلدى ، ويقوِّم استقامته (لوحة ١٩) .

١٨ - الوَطْيَة :

صفيحة معدنية رقيقة تتخذ على هيئة الجزء السفلى (الوطية) فى الحذاء الجلدى ، ، وهى بمثابة مقاس يشكل على حجمه وهيئته الحذاء . لذلك يتخذ الخراز أحجامًا متعددة من هذه الوطية ، منها الكبيرة لتصميم حذاء الرجال (لوحة ٢٠ أسفل) ، ومنها الصغيرة لمقايسة حذاء الشباب والصبية (لوحة ٢٠ أعلى) . وقد تزود الوطية بثقب صغير فى مقدمتها وآخر فى مؤخرتها وذلك لرص طبقات (طرائق) الوطية أو الدعسة فوق بعضها البعض بواسطة سير جلدى وذلك لتسهيل الطرق عليها بالمدقة فوق حجر الخراز .

ثالثًا : النجارة

المادة الخام :

اعتمد النجارون فى معظم مناطق المملكة العربية السعودية فى حرفتهم على مواد اشتقوها من بيئتهم المحلية ، وصنعوا منها أدواتهم ومستلزماتهم بمهارة فائقة وقدرات ذاتية على الرغم من شح مصادرها الطبيعية . ومن أكثر الأخشاب استخداماً هى تلك التى أخذت من أشجار برية أو مستزرعة من قبيل أشجار الأثل والسدر والطلح والغرب والعتم والبان والابرا والنضار[1] ونحوها . ولقد عرف النجار مواصفات هذه الأشجار من حيث الصلابة والطراوة والتحمل ، كما أدرك مدى صلاحية كل نوع منها لمصنوعٍ بعينه ، وذلك حسبما تتطلبه كل أداة أو آنية خشبية .

وإلى جانب أخشاب الأشجار المحلية ، استغل النجارون فى فترات متأخرة بعض الألواح المستوردة (الوافدة) من قبيل ألواح الساج التى تصل المملكة على هيئة صناديق خشبية كانت تحتوى على بضائع مختلفة من أهمها المشتقات البترولية ، وبالذات الكاز والنفط . حيث كانت تفد هذه المواد إلى بعض مناطق المملكة من الدول الإسلامية المجاورة فى صفائح من التنك المصنع لتصدير هذه المواد .

كذلك عرف المشتغلون فى حرفة النجارة تلك الأخشاب الجيدة التى تستورد من بلدان نائية كالهند وشرق آسيا ونحوها ، وقد كانت تلك الألواح حكر على بعض المصنوعات مرتفعة الثمن من قبيل الصناديق والخزانات ، وكذا بعض الأوانى والأدوات الخاصة بالأثرياء وعلية القوم ، إلى جانب استغلالها لصناعة أبواب ونوافذ ورواشين القصور وبعض المنازل والمساجد .

مواقع مزاولة حرفة النجارة :

يزاول النجار حرفته فى الغالب فى محل صغير (منجر أو ورشة) وذلك بالأسواق العامة فى المدن الكبيرة ، بحيث يكون محله أو دكانه قريب من الدكاكين

---

(١) حسن ، سليمان محمود ، الأجزاء الخشبية المكملة للبيوت الحجرية فى المملكة العربية السعودية ، مجلة المأثورات الشعبية ، السنة ٤ ، العدد ١٣ .

الخاصة بتوفير حاجات الناس ومستلزماتهم ، وذلك حسب تصنيف الحرف المتعارف عليه بين سكان وأصحاب الصنعة ، بل قد يزاول النجار مهنته داخل منزله ثم يسوق منتجاته داخل سوق المدينة . وفى كل الأحوال يكثر عمل النجار بإنتاج مصنوعات تطلب منه مسبقًا بناء على مواصفات وشروط يتفق عليها . ويقوم النجار بإعداد مصنوعاته ، ويدفع له مبلغ نقدى قيمة لها . وقد يختلف شكل الأداة وحجمها وجمالها بما يتناسب مع إمكانات الناس ومراتبهم[1] .

وإلى جانب ذلك فقد كان هناك نجارون متجولون يزاولون حرفتهم فى التنقل بين البلدان الصغيرة لعمل وإصلاح ممتلكات القوم الخشبية ، من قبيل عدد مستلزمات الزراعة والرعى والأوانى المنزلية وأدوات الكتابة وغيرها . وكان هؤلاء يأخذون أجرهم فى الغالب بمقايضة منتجات البلد الزراعية والحيوانية وما شابهها .

ولقد كان المشتغلون بهذ الحرفة يتوخون الاحتياط لصنعتهم قدر الإمكان ، وذلك اعتباراً من قطع الأشجار وحتى إتمام نجارتها، إذ لابد من تحين أوقات معينة من السنة ، وخصوصاً عند دخول موسم الوسم والمربعانية . حيث أن قطع الأشجار فى هذين الفصلين يتسبب فى تشققها ، كما يتسبب فى وصول الضاروب أو القادوح إليها ، ولعل السبب فى ذلك يعود إلى سريان الماء فى الأشجار من عدمه حسب فصول السنة ، حيث أعتيد على دفن الأخشاب فى الرمل أو وضعها فى برك المياه لفترات معينة وذلك عندما تقطع فى الوقت غير المناسب حتى يتسنى للنجار الاشتغال بها . بعد مرحلة قطع الأخشاب يتم تشكيرها ، أى قطع الأغصان والفروع منها ومن ثم تجزئتها إلى أوصال كبيرة ، ثم تترك حتى تجف . وبعد ذلك تنقل إلى دكان النجار فيبدأ بتفصيلها بالمنشار إلى أوصال متفاوته الأحجام لتلبى منتجات حرفته متنوعة الأشكال والأحجام والوظائف[2] .

---

(١) الشويعر ، محمد بن سعد ، فصول من تاريخ مدن المملكة العربية السعودية : شقراء ، الرياض ، دار العلوم ، ١٤٠٥ هـ ، ١٧٩ .

(٢) أنظر عن المصنوعات الخشبية ، الميمان ، المرجع السابق ، ص ٦٧ - ٧٠

عدد ومستلزمات النجارة :

يستعين النجار فى المملكة بجملة أدوات لإكمال صنعته ، بعضها من صنع الحداد لأنها من الحديد كالقدوم والفأس والمنشار والمحفار والمنقار ، وبعضها الآخر يعدها النجار بنفسه لأنها من الخشب[(١)] . ومما يلاحظ أن أدوات النجار وعدده لا تختلف كثيراً عما سبقها من مستلزمات النجارة فى العصور القديمة الإسلامية ، كما أنها نماد تتطابق مع الأدوات المستخدمة فى الوقت الراهن[(٢)] .

١ - الشَّاقُوف :

أحد أدوات النجار التى تستخدم جنباً إلى جنب مع القدوم ، وهو يشبهه إلى حد ما فى الشكل والوظيفة . ويتكون من جزءين أساسيين ، أحدهما المقبض أو النصاب وهو يماثل تماماً نصاب القدوم ، الجزء الآخر هو رأس الشاقوف ، ويتكون من طرفين بينهما فتحة أو عين النصاب ، أحد الأطراف مدبب ومتطاول ، أما الآخر فعريض وقاطع (لوحة ٢١) . ويستخدم الشاقوف فى سحت بعض العوارض الخشبية رأسياً ، كما يستخدم لحفر ونقر الأوعية والأدوات والعدد الخشبية والحجرية[(٣)] .

٢- الفأس :

يتكون الفأس من نصاب (مقبض) خشبى يتراوح طوله بين ٨٠ سم و ١ م ، وكتلة حديدية ثقيلة ذات حد عَريض وقاطع ، بمؤخرة حد الفأس هناك فتحة دائرية تعرف بـ « عين الفأس » أو « حران الفأس » وظيفتها استقبال طرف النصاب الخشبى ، الذى يودع بشكل ثابت بهذه العين (لوحة ٢٢) . وللفأس أحجام متنوعة تستخدم حسب طبيعة مراحل وخطوات تنفيذ أعمال النجارة إبتداءً من قطع الأشجار وقص فروعها ومروراً بمرحلة تجزئتها وتفصيلها وانتهاءً بالتشكيل الأوّلى للمصنوعات الخشبية المتعددة[(٤)] .

---

(١) الجبالى ، المرجع السابق ، ص ٤٤ ، ٤٥

(٢) حسن ، سليمان محمود ، الأجزاء الخشبية ، المرجع السابق ، صـ ٥٩ - ٦٠

(٣) حجازى ، ثروت السيد ، البناء فى مكة قديماً ، دراسة ميدانية ، مجلة المأثورات الشعبية ، السنة ٤ ، العدد ١٥ ، ١٤٠٩ هـ ، ص ٤٠ .

(٤) القويعى ، المرجع السابق ، جـ ٢ ، ص١ ٢٩٧

٣ - الفُحْمَة :

تتخذ الفحمة من بقايا الأعواد بعد إيقادها ، ذلك قبل تحولها إلى جمر متفتت . وهى تقوم مقام قلم المرسم أو الرصاص الحالى ، بحيث تستخدم لتخطيط وتصميم أشكال المصنوعات الخشبية ، وكذلك لتصميم العناصر الزخرفية قبل تنفيذها بالأدوات المناسبة كالمحفار والفجار ونحوها .

٤ - الفُرْجال :

هو الفرجار أو (المعلم) . ويصنعه النجار محلياً من ذراعين خشبيين ، يثبت أحد طرفيهما بواسطة برشامة أو مسمار معدنى يسمح بفتح وإغلاق الذراعين . أما طرفاهما الآخران فيزود كل منهما برأس معدنى ثابت ، أحدهما يستخدم لتحديد نقطة الارتكاز ، والآخر يستخدم كمرسم تنفذ به الدوائر أو أنصافها أو أرباعها[(١)] . وقد يزود أحد أطراف الفرجار بمرسم صغير على هيئة قلم الرصاص . ويكثر استخدام الفرجال بأنواعه الكبيرة والصغيرة لعمل العناصر الزخرفية وخصوصاً الدوائر وما يتفرع منها من أشكال النجوم والورود ونحوها ، كما يستخدم لتنفيذ تصاميم المصنوعات الخشبية الدائرية من الأغطية والقواعد ونحوها (لوحة ٢٣) . ومنه ضرب معدنى يستخدم فى المصنوعات المعدنية .

٥ - الفُرْشَاة :

تستخدم الفرشاة ، أو ما يعرف لدى أهل الصنعة بـ « الفرشة » ، فى المراحل النهائية من أعمال النجارة ، وذلك فى دهان الأسطح الخارجية والداخلية للمصنوعات الخشبية ببعض المواد السائلة الحافظة أو المقوية من قبيل القطران أو الزيت أو الشحم أو الصمغ ، أو لتنفيذ العناصر الزخرفية بالأصباغ والدهانات المحلية . وهناك ضرب كبير من الفرشاة يستخدم فى تنظيف أسطح الأخشاب من النشارة الناتجة جراء صنفرة وسحل أجزاء المصنوعات الخشبية .

---

(١) العيسى ، عباس محمد ، المرجع السابق ، صـ ٤٥

٦ - القدوم :

يعد القَدوم أو القادوم أحد أهم أدوات النجار التى تنفذ بها مختلف مصنوعاته الخشبية . وهو يتكون من جزءين مختلفين : **الأول** مقبض أو نصاب خشبى قطره بحجم قبضة اليد ، أما طوله فيتراوح بين ٣٥ سم و ٤٥ سم . **الجزء الآخر** هو رأس القدوم ، وهو عبارة عن حديدة متينة تشبه رأس المسحاة الصغيرة ، إلا أن منتصفه معكوف نحو الأسفل . مقدمة رأس القدوم قاطعة وحادة ، أما مؤخرته فبها فتحة دائرية تسمح بايلاج طرف النصاب الخشبى . وقد تنتهى موخرة القدوم برأس مسطح تستخدم لدق وتثبيت المسامير المعدنية والخشبية وغيرها من أدوات ومستلزمات الصناعة . منتصف وجه أوصاء القدوم يحتوى فى الغالب على ثقب دائرى أو مثلث ، يستغل فى تعديل وتقويم أو خلع المسامير والقضبان المعدنية ونحوها . ويكثر استخدام القدوم فى تهيئة الألواح والعوارض والأجزاء الخشبية وإعادها فى مراحلها الأولية للصناعة (لوحة ٢٤) .

٧ - القَمُطَة :

عبارة عن قضيب معدنى متطاول ذى مقطع دائرى أو مضلع ، أحد أطرافه معكوف بشكل منحنٍ أو مزوى ، وذلك لتثبيته على الأسطح الخشبية على هيئة فك متين . وللقمطة جزء سفلى متحرك يقابل الفك العلوى . وتستخدم هذه الأداة لضم القطع والشفف الخشبية إلى بعضها البعض ، سواء كان ذلك فى الأوعية والأوانى ، أو فى المستلزمات والعناصر المعمارية من قبيل الرواشين والأرفف ونحوها .

٨ - الكُوْس :

خشبة مثلثة الشكل منتصفها مصمت أو مفرغ ، وقد تكون عبارة عن خشبة قائمة الزاوية على هيئة الذراع ، ويستخدم الكوس أو (الكوز) لقياس تربيع الأخشاب وتنفيذ زوايا الأسطح الخشبية بشكل هندسى .

٩ - المحفار :

أداة تتكون من مقبض خشبى يشبه مقبض السكين ، وينطلق منه ذراع حديدى مستقيم يتراوح طوله فى الغالب بين ٥ سم و ١٠ سم وينتهى طرفه بحد مفطلح قاطع . هذا الحد الذى يتراوح عرضه بين ٢ سم و ٥ سم ، يأتى فى معظم الأحيان بشكل أفقى مستقيم ، وفى أحيان أخرى يكون إما معكوفًا أو على هيئة زاوية .

ويعود السبب فى اختلاف أشكال حد طرف المحفار إلى كثرة الأشكال والأحجام المراد تنفيذها فى مشغولات النجار ، سواء كان ذلك وقت تنفيذ مراحل وخطوات الصناعة أو عند تنفيذ العناصر الزخرفية المختلفة . ويمكن استخدام هذه الأداة عند حفر وسحت الأسطح الخشبية إما بمساعدة أداة أخرى كالمطرقة المعدنية أو الكابون الخشبى ، بحيث يُمسك المحفار بيد ، تمُسك أداة الدق باليد الأخرى ، أو يستخدم بمفرده بحيث يمسك بيد ويدق عليه مباشرة براحة اليد الأخرى ، وخصوصا عند كشط أجزاء سطحية ورقيقة ، أو عند حفر بعض الأجزاء الناعمة وغير الصلبة (لوحة ٢٥) .

١٠ - المِخْرَاقَ :

ويعرف كذلك بـ « المثقاب » وهو عبارة عن ذراع خشبى ذى مقطع دائرى يتراوح طوله بين ٢٠ سم و ٣٠ سم ، طرفه السفلى مزود بزائدة حديدية ذات رأس حاد ، أما طرفه العلوى فيه قطعة خشبية متحركة بحجم راحة اليد . ولهذه الأداة جزء أخر مكمل هو المخصرة ، وهى ذراع خشبى مقوس أو مستقيم معكوف الطرف ، ويزود طرف الذراع بسير جلدى أو مطاطى على هيئة وتر يتجاوز طوله طول الذراع نفسه . وعند استخدام الأداة لابد من لف السير الجلدى لفة واحدة على منتصف المخراق ثم يمسك طرفه على بداية المخصرة بأحد الأيدى ، أما اليد الأخرى فيضغط براحتها على رأس المخراق العلوى ، وذلك بعد وضعه على المكان المراد خرقه أو زخرفته ، ثم تجذب المخصرة نحو الخلف وتدفع نحو الأمام بشكل متتابع وسريع ، وينتج عن ذلك دوران المخراق الذى يقوم بدوره بخرق ما يراد خرقه من الألواح والأوانى والعدد الخشبية ، وهو بذلك يقوم مقام الدريل الحديث (لوحة ٢٦) .

١١ - المِسْحَل :

يتخذ المسحل أو « المبرد » من قطعة حديدية سميكة ، مؤخرتها ذات زائدة متطاولة تودع بمقبض خشبي بحجم قبضة اليد . وتأخذ القطعة الحديدية أو نصل المسحل أشكالاً متنوعة وذلك حسبما يتطلبه تنفيذ أعمال النجارة المتعددة . فمنها ذات الأوجه المسطحة ومنها ذات الأوجه المحدبة ، ومنها المحببة ومنها ذات الخطوط الخشنة أو الناعمة .

ويتوقف استخدام هذا النوع أو ذاك على حسب طبيعة المادة المصنعة ، ويعطى المسحل بناءً عليه اسمه الخاص ، فيقال : مسحل خشابى لا ستخدامه فى الأعمال الخشبية ، أو يقال : مسحل حدادى للأعمال الحديدية . وتكثر استخدامات المسحل داخل ورشة النجار وذلك قبل وبعد تجهيز المصنوعات الخشبية ، سواء كان ذلك لنحت وتسوية وتنعيم أسطحها ، أو لعمل بعض الفتحات والثقوب ، أو لتنفيذ العناصر الزخرفية البارزة أو الغائرة (لوحة ٢٧) .

١٢ - المِقْطَاع :

قضيب معدنى نو مقطع دائرى أو مضلع ، طوله يتراوح بين ١٥ سم و ٢٠ سم ، وله طرف حاد أو مدبب . ويستخدم المقطاع أو « المنجار » فى ورشة النجار على غرار الآزميل الحالى ، وذلك لقطع بعض الأوصال الخشبية ، أو لسحت أجزاء بعض الأوانى والأدوات ، إلى جانب استخدامه لتنفيذ أنواع الزخرفة البارزة والغائرة .

١٣ - المَكَرَّة :

ويطلق عليها أيضًا « المبشرة » وهى عبارة عن أداة بحجم وشكل المبرد تمامًا ، إلا أن طرفها حاد ومعقوف . وتستخدم لإزالة النتوءات الكبيرة من أسطح الأدوات الخشبية قبل أن تنعم بالمبرد ، وهى تقوم مقام الر.ـة أو الفارة الحالية .

١٤ – المِنْشَار :

يستخدم النجار أنواعًا مختلفة من المناشير المصنوعة من الحديد المطاوع الرقيق . بعضها يستخدم لقطع جذوع وفروع الأشجار الكبيرة وتجزئتها وتفصيلها في موقع قص الأشجار . وبعضها الآخر يستخدمه الحرفي داخل منجرته ، وذلك للتشكيل الأولي والأدوات الخشبية المتنوعة . وهناك أنواع أخرى ذات أحجام صغيرة تستخدم في مراحل الصناعة المتتابعة . سواء كان ذلك وقت قطع وتعشيق أجزاء المصنوعات ، أو وقت تنفيذ بعض العناصر الزخرفية البارزة أو الغائرة .

ومن أكثر المناشير استخدامًا في مراحل النجارة الأولية منشار « أبو راسين » . وهو عبارة عن صفيحة مطاوعة من الحديد الصلب . يتراوح طولها بين ١.٥ م و ٢ م ، وهي مسننة من جهة واحدة بأسنان حادة وكبيرة ويزود طرفيها بمقبضين (رأسين) خشبيين ، يستخدمان بواسطة شخصين يتجاذبان طرفي المنشار وقت نشر الأخشاب . وهناك المنشار « أبو ذراعين » ، ويتكون من صفيحة طرية غير سميكة تعرف بـ « الريشة » ، يثبت طرفيها بذراعين يرتفعان نحو الأعلى ويميلان نحو الداخل بشكل طفيف ، بحيث يصل بين رأسيهما عارضة خشبية موازية لريشة المنشار . وتفيد العوارض الخشبية الرأسية والأفقية بشد الريشة وعدم السماح لها بالانطواء لحظة نشر الأخشاب . ويستخدم هذا النوع في قص جذوع الأشجار اليابسة . وفي التشكيل الأولي لبعض الأواني والعدد الخشبية ، سواء كان ذلك في موقع الأشجار أو في ورشة النجار .

كذلك يستخدم النجارون أنواعًا مختلفة من المناشير المتوسطة والصغيرة التي يسمونها « أبو زيد » . وهي تتكون من جزأين فقط : مقبض خشبي له أشكال مختلفة ، ونصل حديدي متطاول يأخذ شكلًا مستطيلًا أو مدبب أو شبه منحرف . وتستخدم هذه الأنواع في إعداد الأواني والأدوات والعوارض والألواح الخشبية وفي تنفيذ بعض العناصر الزخرفية غير المعقدة (لوحة ٢٨) .

١٥ - الميْقعَة :

وهى الشاكوش المعروف المكون من مقبض خشبى ، ورأس معدنى ذو وجهين ، أحدهما دائرى مسطح لطرق المسامير ، والآخر مكون من شعبتين متباعدتين لخلع المسامير وكذلك لثنى أنواع الخطاطيف والقضبان والمقابض المعدنية .

أدوات مساندة :

بالإضافة إلى ماتم استعراضه من أدوات النجار السابقة ، هناك أدوات أخرى على قدر من الأهمية ، قد يكثر استخدامها فى ورشة ويقل فى أخرى ، وذلك حسب ما تتطلبه طبيعة المادة الخام أو شكل وتصميم الآنية أو الأداة المصنعة ، إلى جانب حاجة هذا النجار إلى هذه الأداة أو تلك ، ومدى إمكانية استخدامها والاستفادة منها بناءً على خلفيته التقنية وخبرته الفنية فى ممارسة أعمال النجارة . ومن أبرز هذه الأدوات السكين المعروفة ، وأنواع الخيوط ، وألفاظ الخشبى أو المديار الحجرى الذى يسند عليهما النجار مصنوعاته ، إلى جانب الحلق المعدنية والمساطر الخشبية والمداق والمطارق والعوارض والقوائم الخشبية ونحوها .

مراجع البحث

- الألفى ، أبو صالح ، الفن الإسلامى : أصوله ، فلسفته ، مدارسه ، دار المعارف ، ط ٣ ، القاهرة .

- الباشا ، حسن ، الفنون الإسلامية ، الوظائف على الآثار ، دار النهضة العربية ، ١٣٨٥ هـ .

- الجبالي – عبد الله بن سليمان ، حرف ومفردات من التراث ، الرياض ، ١٤١٠ هـ.

- حجازى ، ثروت السيد ، البناء فى مكة قديما – دراسة ميدانية ، « المأثورات الشعبية » ، السنة ٤ ، العدد ١٥ ، ١٤٠٩ هـ .

- الحرف والصناعات التقليدية فى البحرين ، إدارة المتاحف والتراث ، وزارة الإعلام ، البحرين .

- حسن ، زكى محمد ، فنون الإسلام ، دار الرائد العربى ، بيروت ، ١٤٠١ هـ .

- حسن ، سليمان محمود ، الأجزاء الخشبية المكملة للبيوت الحجرية فى المملكة العربية السعودية ، « المأثورات الشعبية » السنة ٤ ، العدد ١٣ ، ١٤٠٩ هـ .

- ..... جلد الحيوان فى التراث العربى (مجلة المأثورات الشعبية) العدد ٣٢، ١٩٩٣ م.

- الدعجانى ، مانع بن قراش ، التقنيات التقليدية فى البيئة البدوية فى المملكة العربية السعودية ، الرياض ، ١٤١٤ هـ .

- الشويعر ، محمد بن سعد ، فصول من تاريخ المملكة العربية السعودية ، شقراء ، الرياض ، دارالعلوم ، ١٤٠٥ هـ .

- العمرى ، عبد العزيز إبراهيم ، الحرف والصناعات فى الحجاز فى عهد الرسول (ص) ، الرياض ١٩٨٥ م .

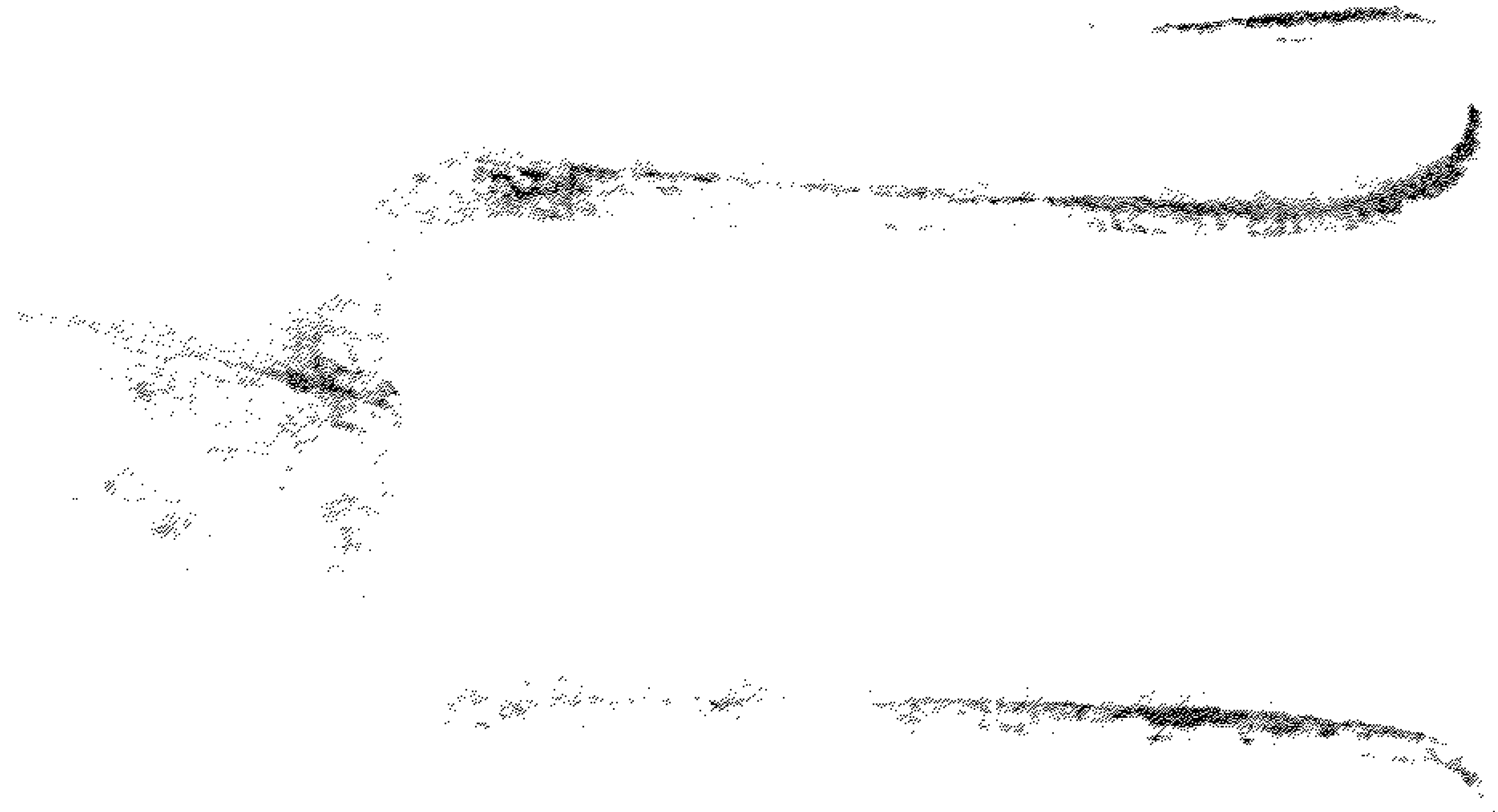
- العيسى ، عباس محمد ، موسوعة التراث الشعبى فى المملكة العربية السعودية (٨ أجزاء) ، الرياض ، ١٤١٩ هـ .

- القويعى ، محمد بن عبد العزيز ، تراث الأجداد (٣ أجزاء) ، الرياض ، ١٤١٥ هـ.

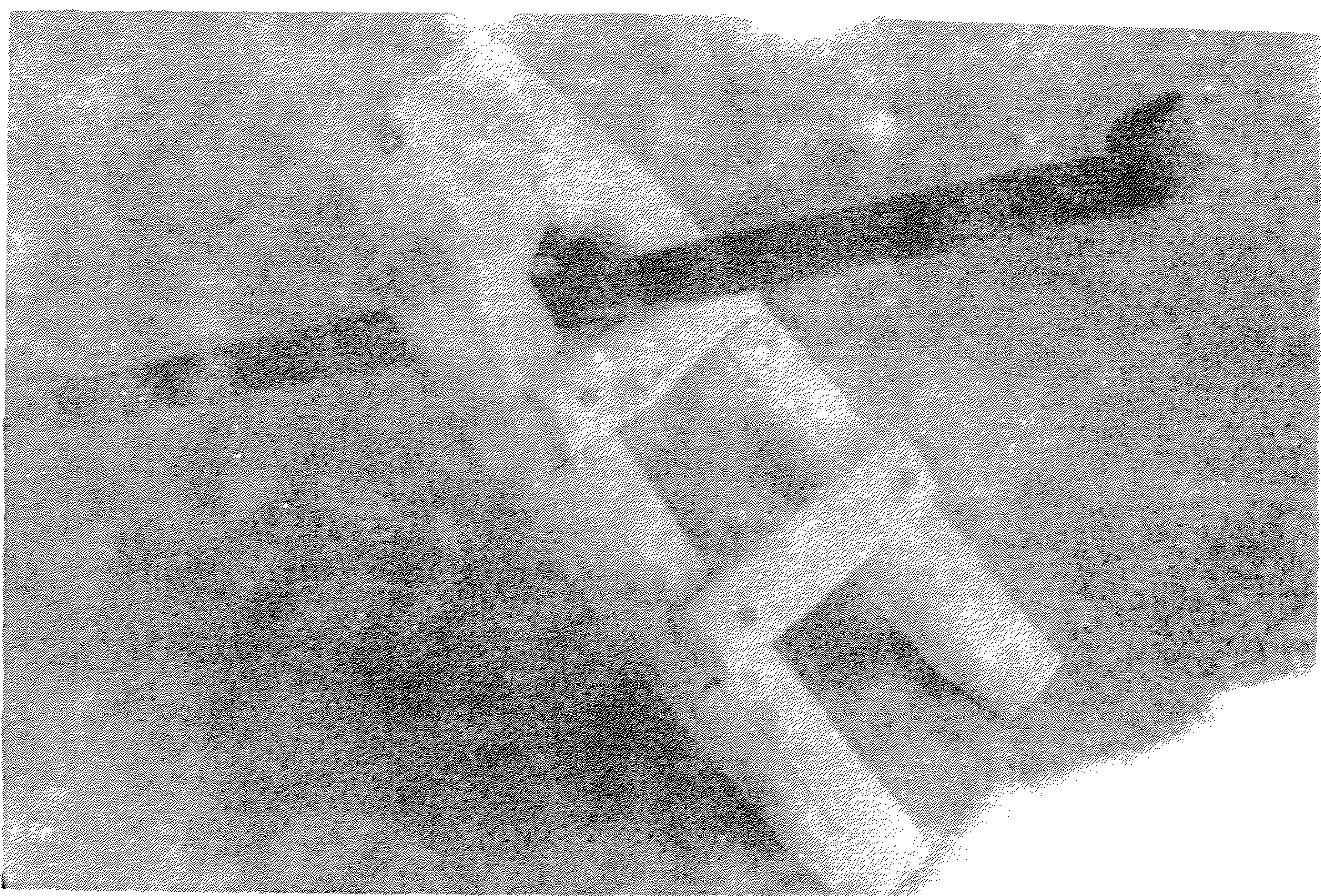
- القويعى ، محمد بن عبد العزيز ، تراث الأجداد (٣ أجزاء) ، الرياض ، ١٤١٥ هـ.

- ماهر ، سعاد ، الفنون الإسلامية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٧ م .

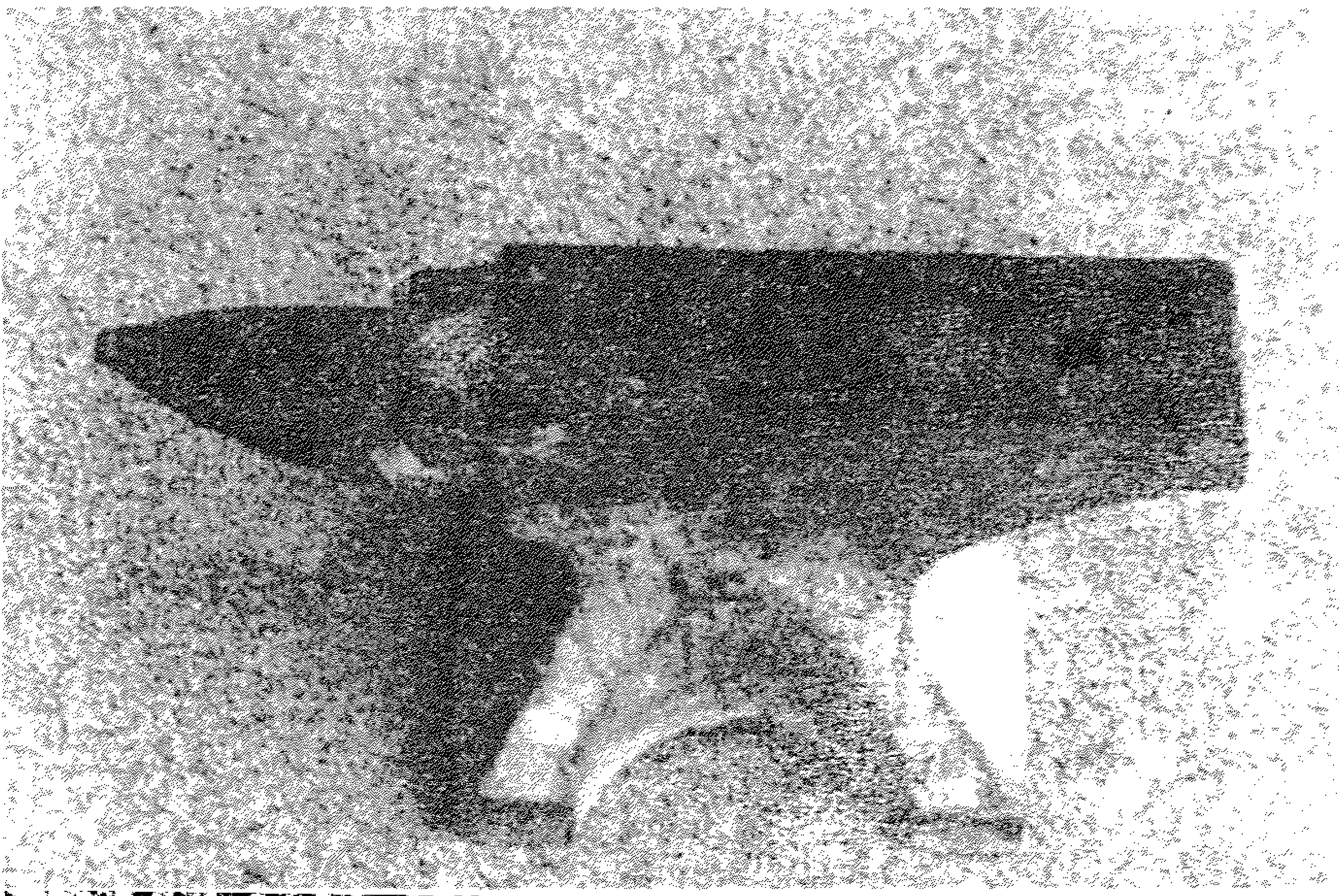
- الميمان ، محمد إبراهيم ، من مفردات التراث الشعبى ، الرياض ، ١٤٠٨ هـ .



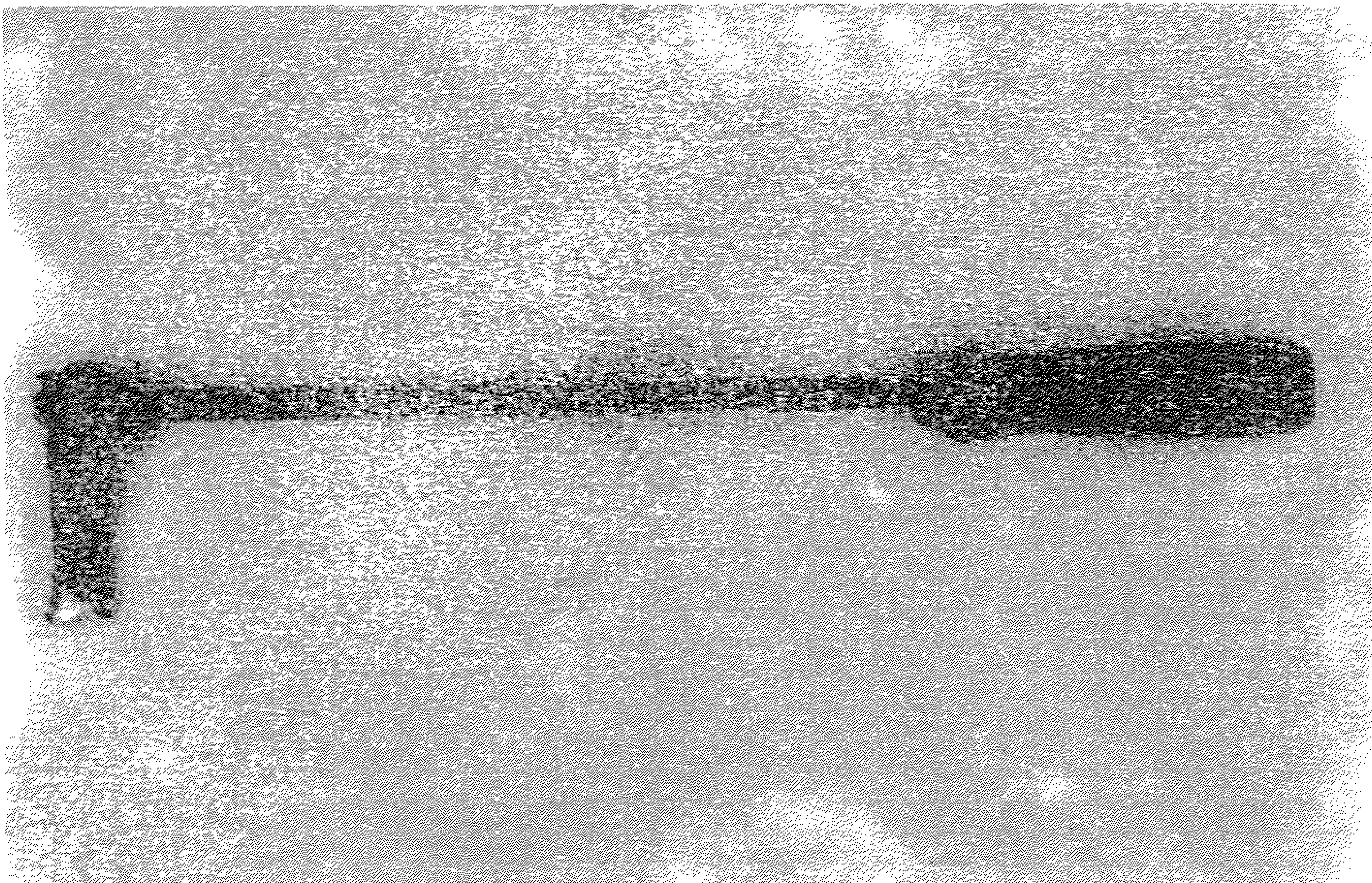
(لوحة ١) الجار



(لوحة ٢) الحصان



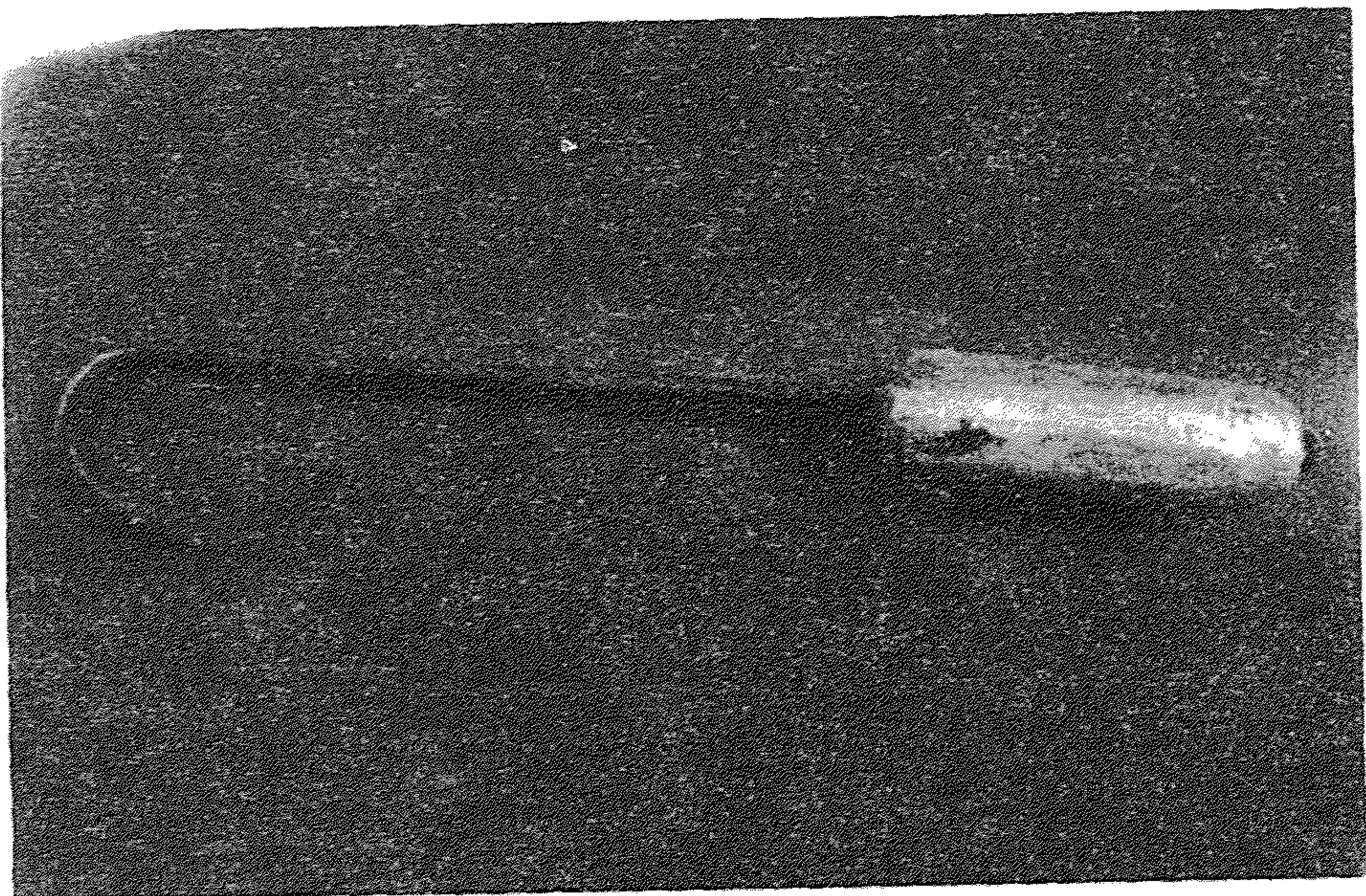
(لوحة ٣) السندان



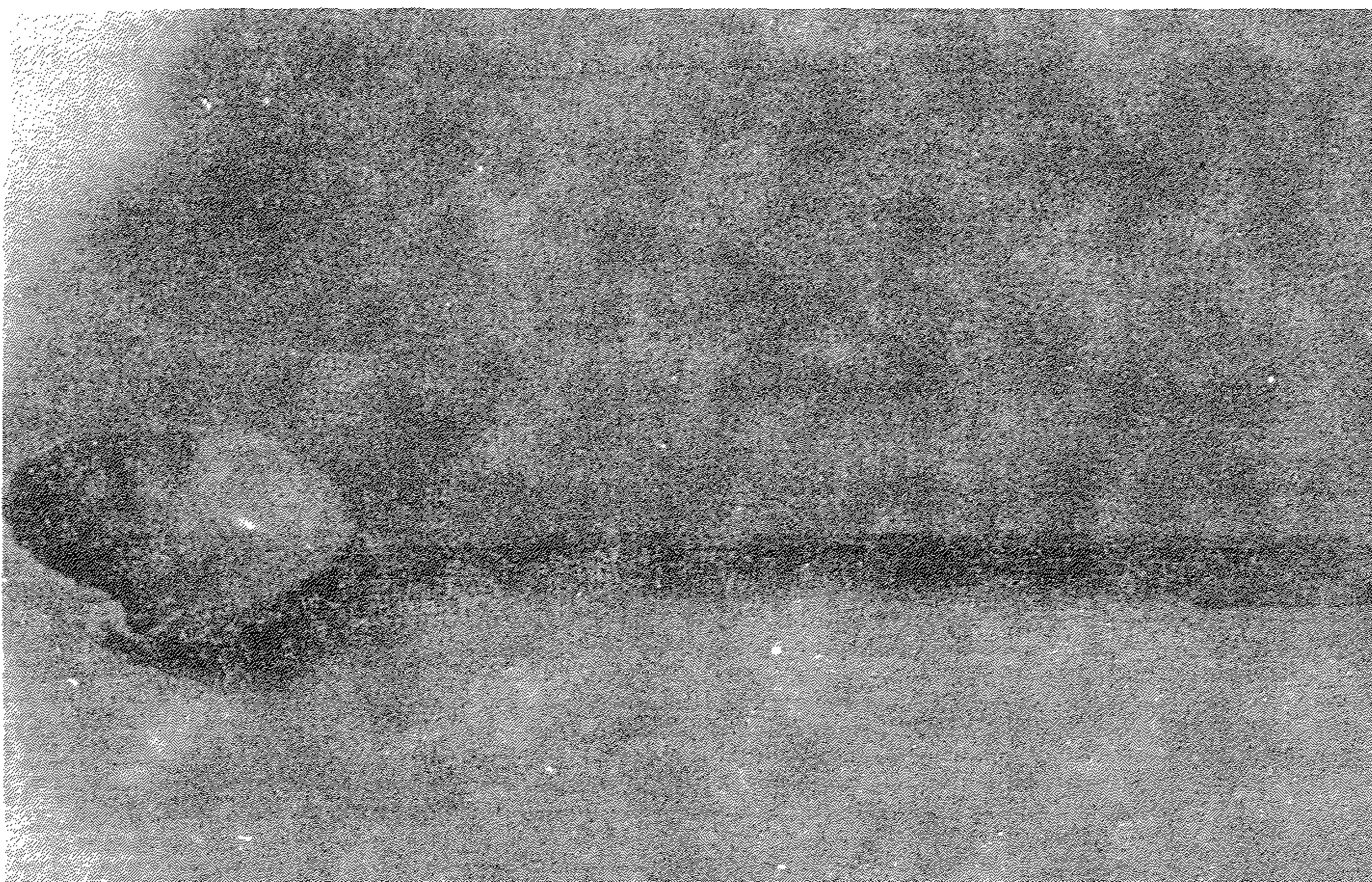
(لوحة ٤) الكاوية



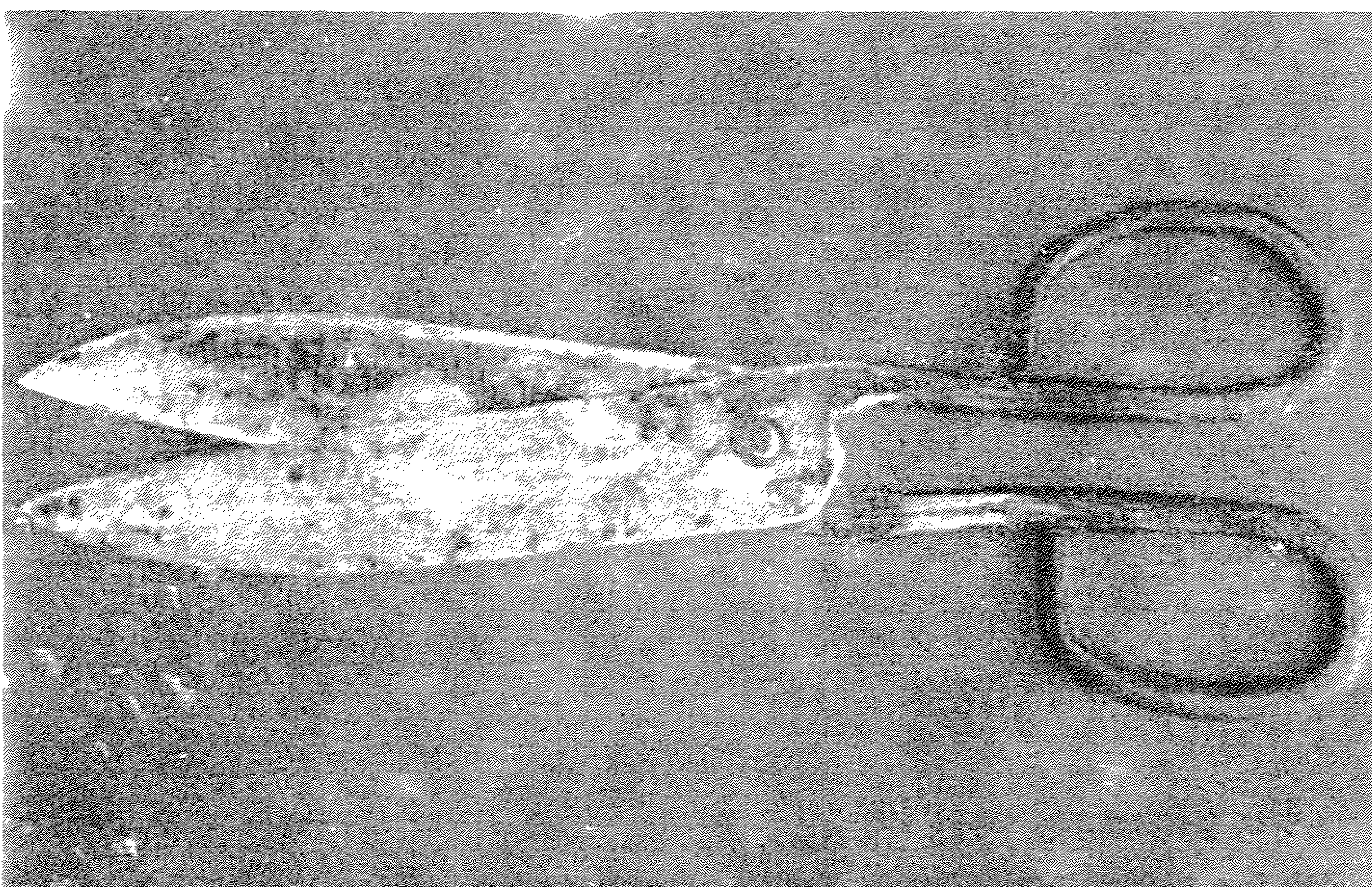
(لوحة ٥) الكور



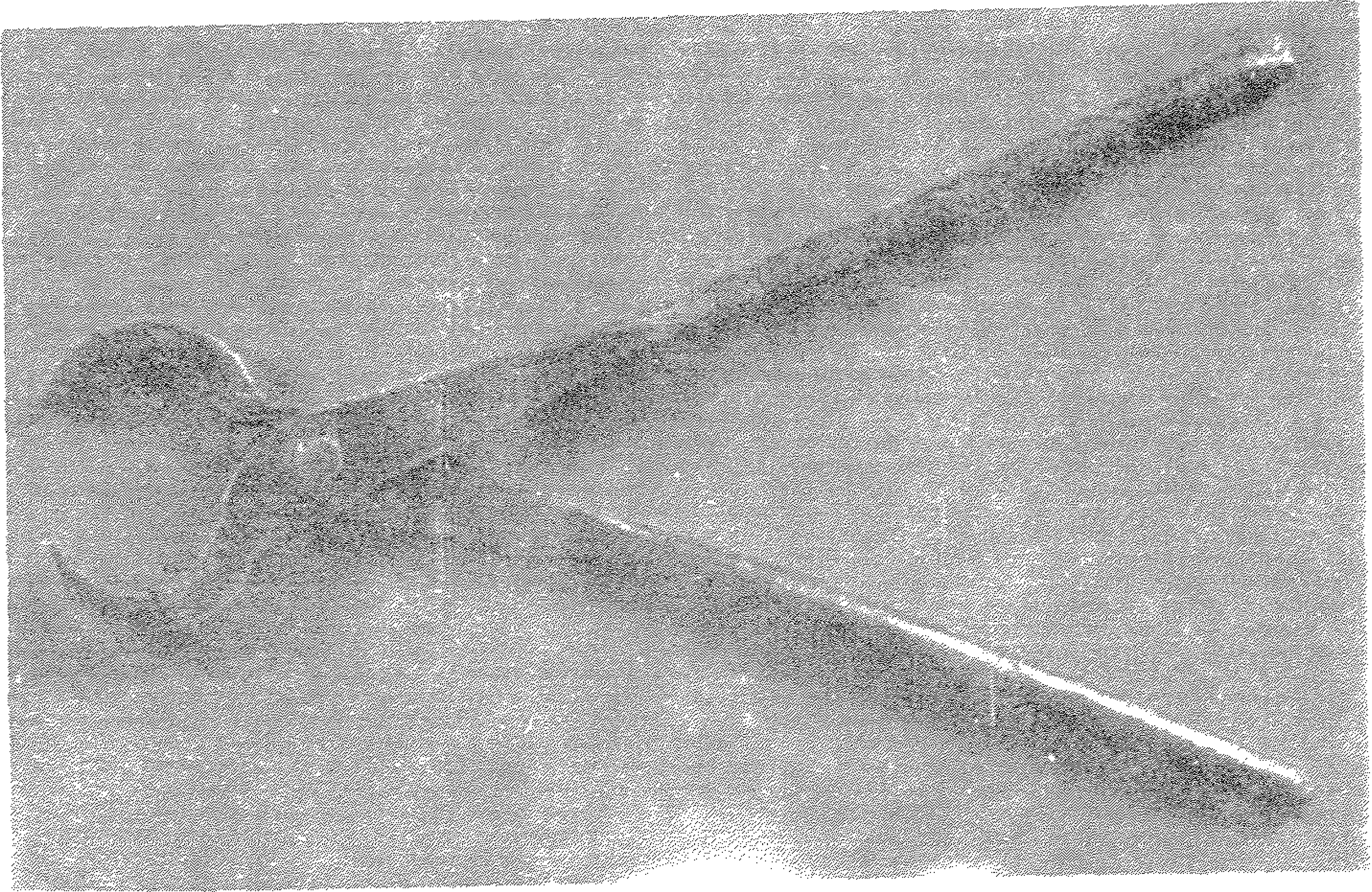
(لوحة ٦) المحراك



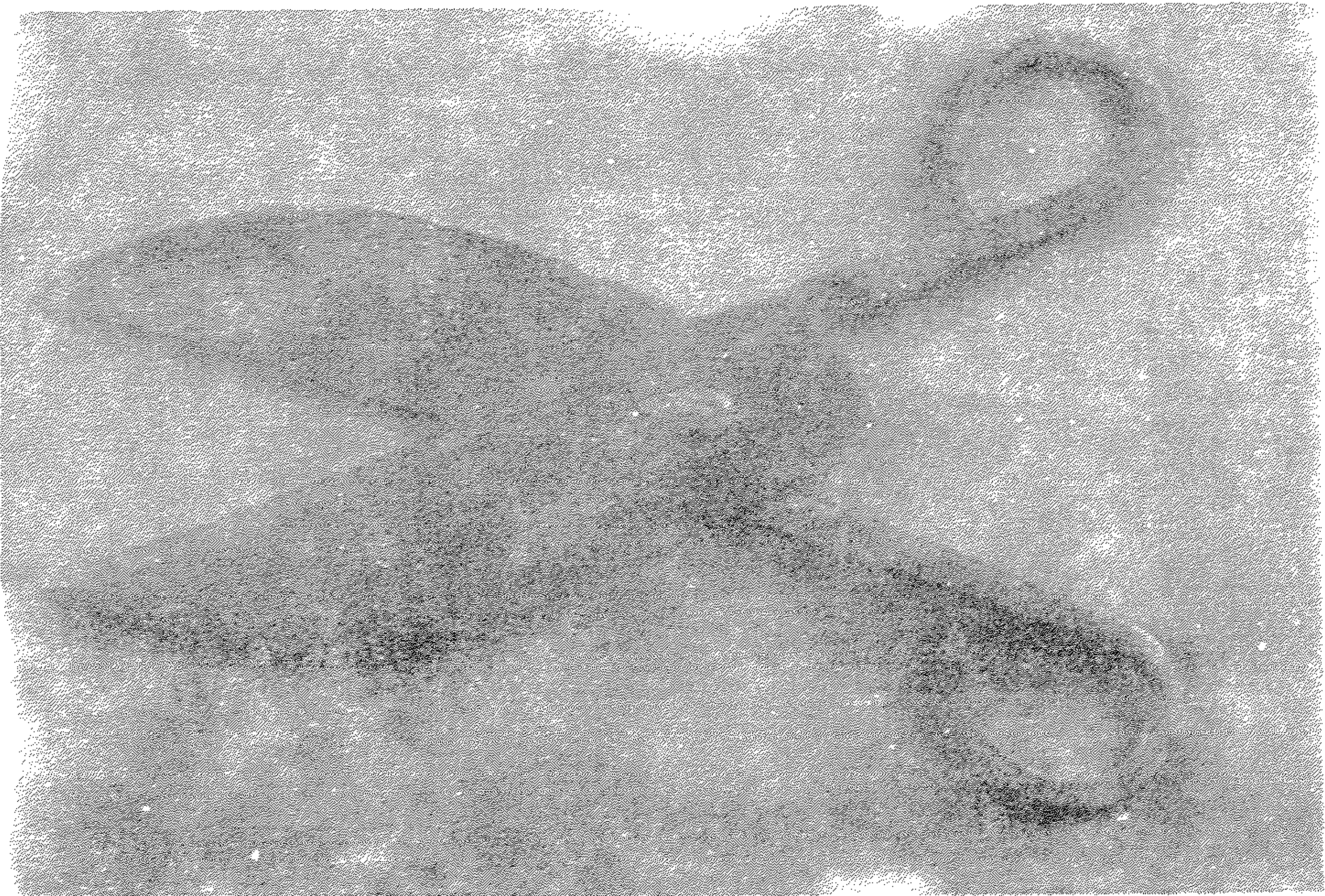
(لوحة ٧) المصهر



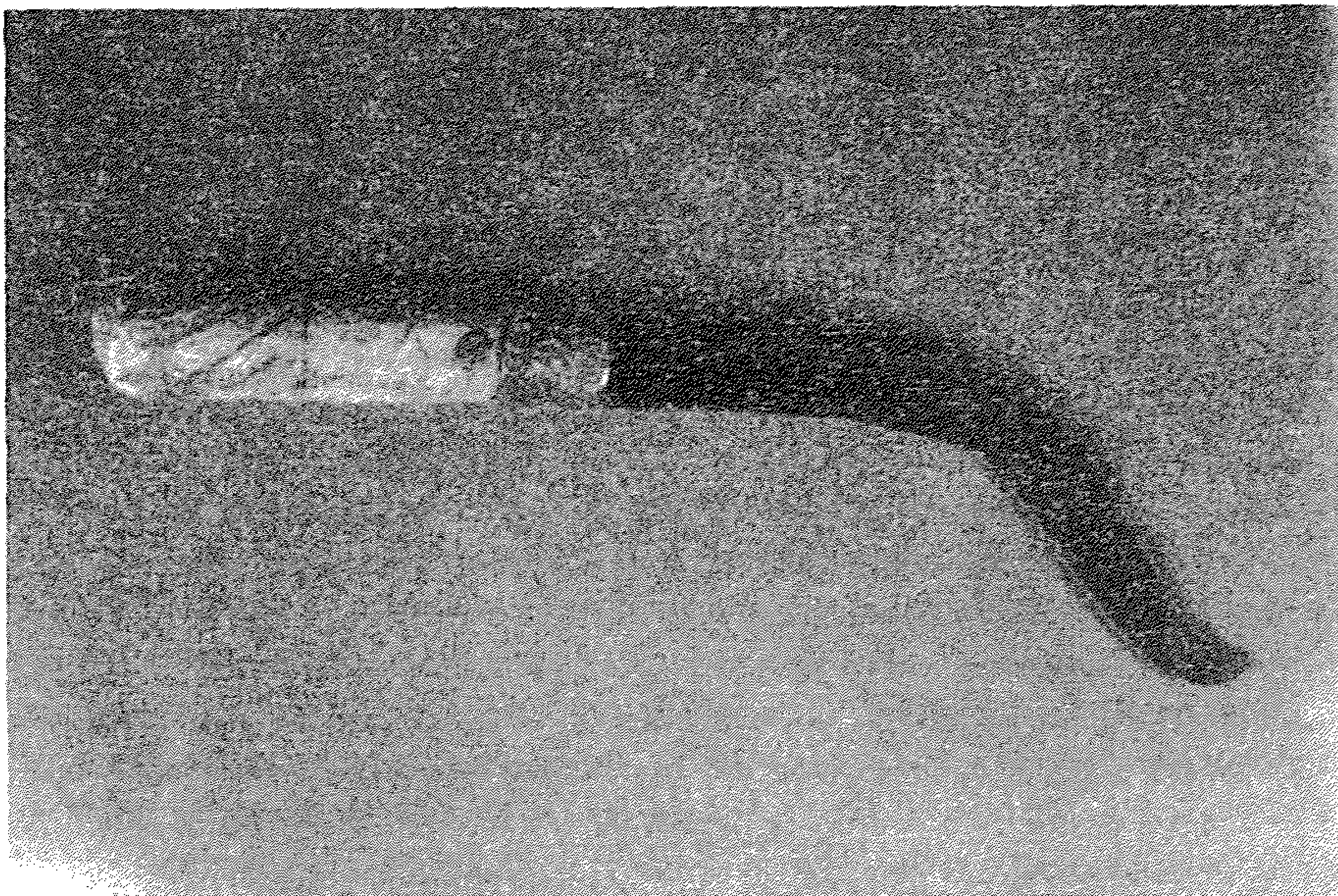
(لوحة ٨) المقص



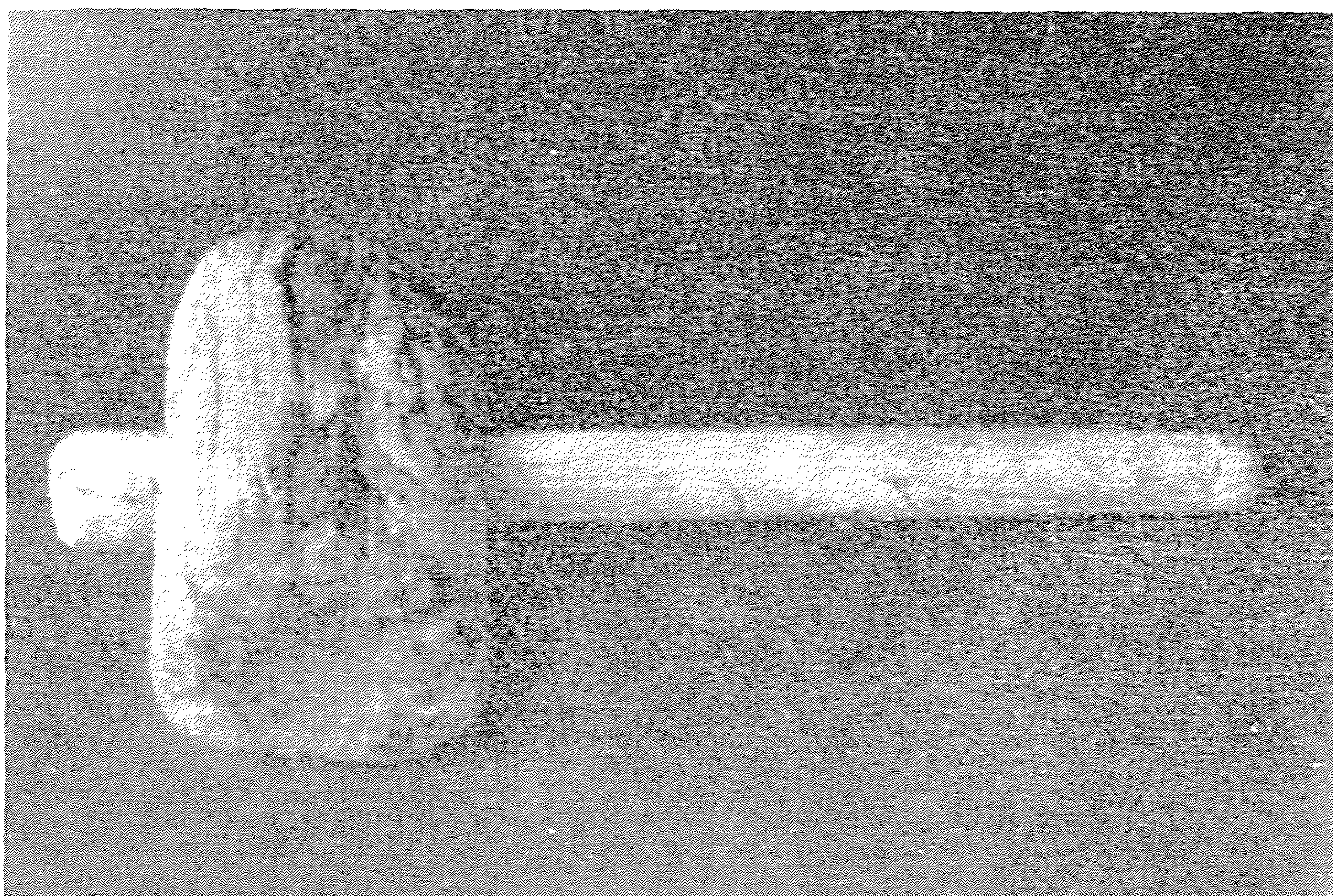
(لوحة ٩) الكلابة



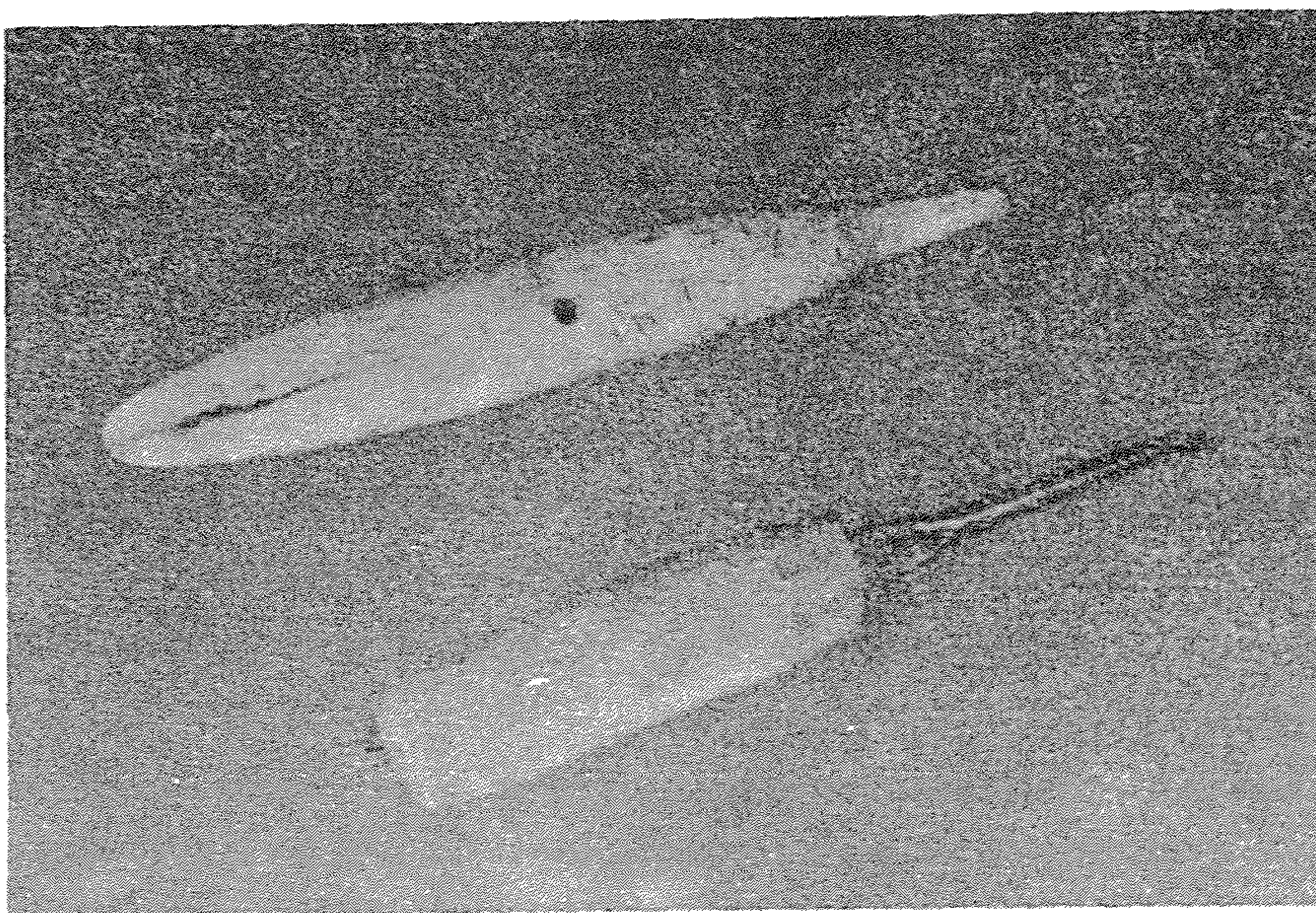
(لوحة ١٠) الجلم



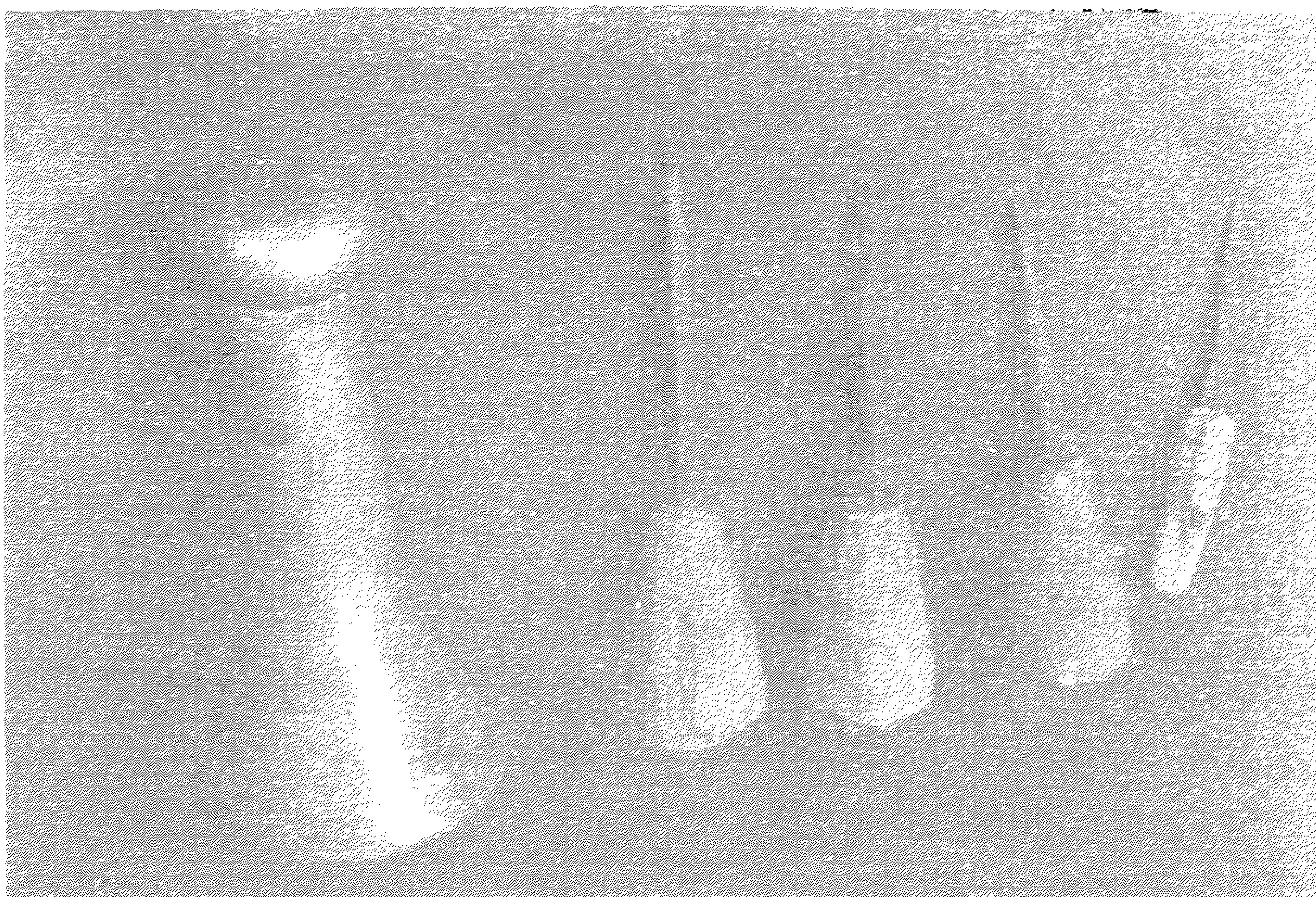
(لوحة ١١) سكين معكوفة



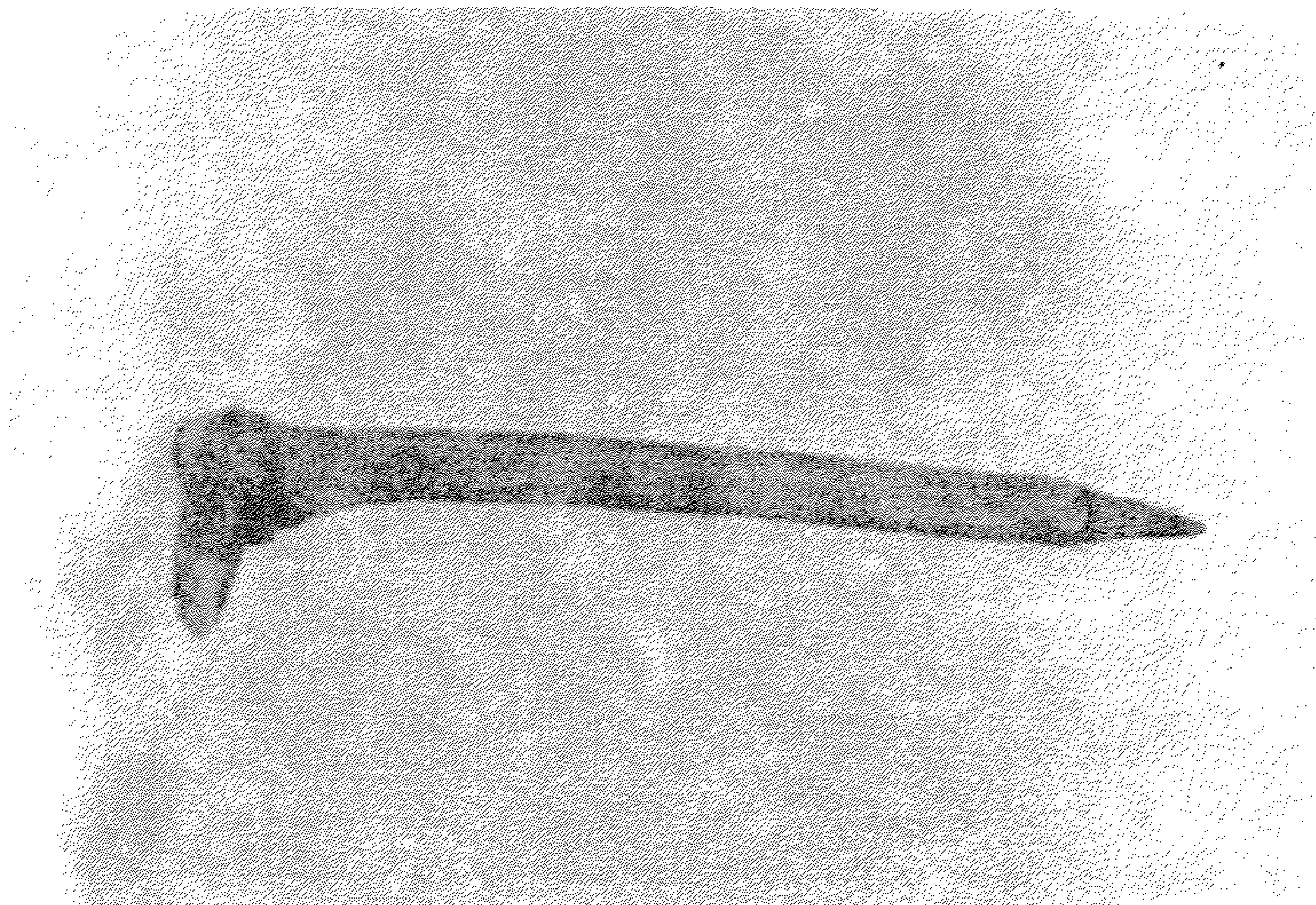
(لوحة ١٢) الكابون



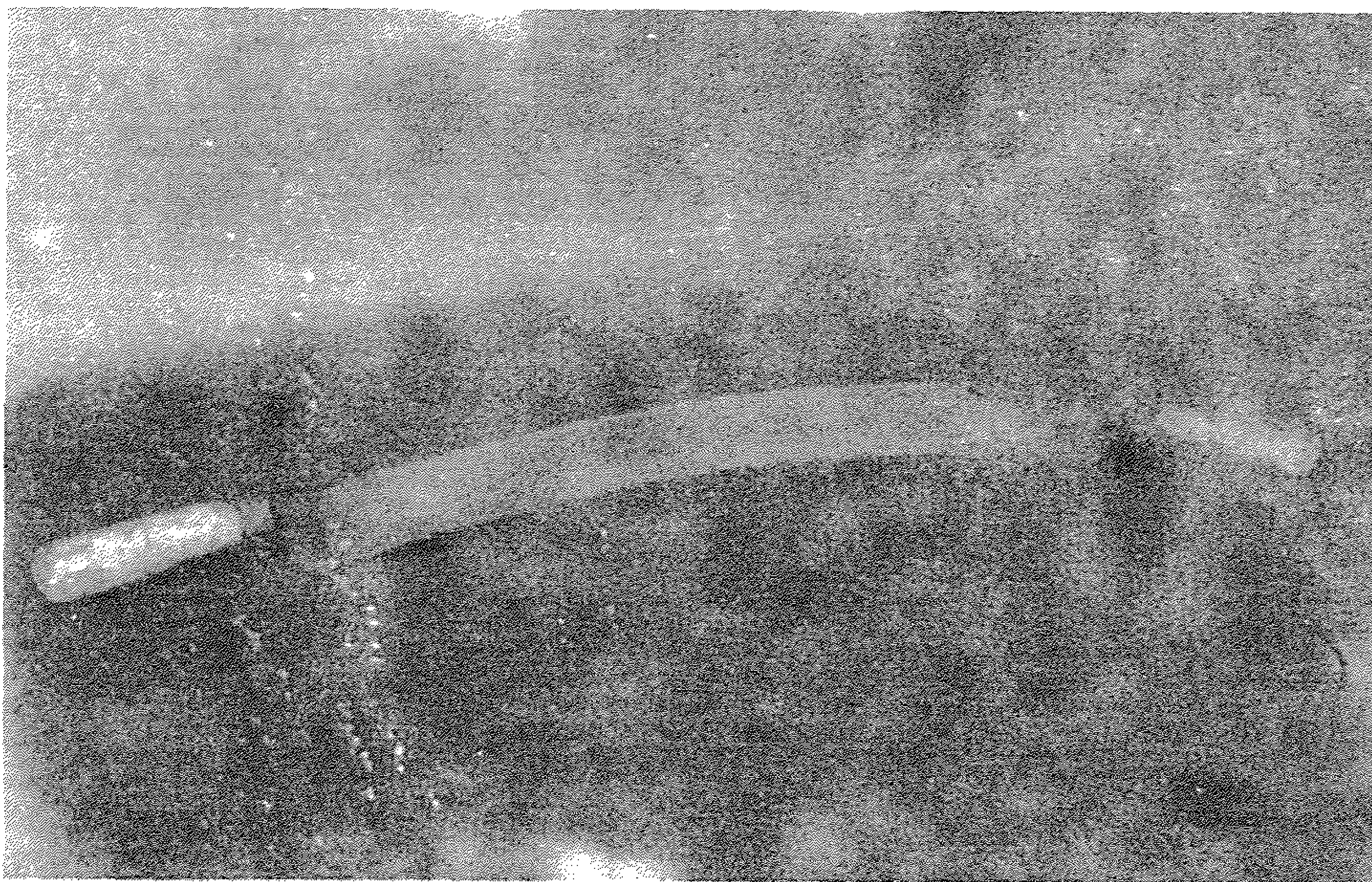
(لوحة ١٣ أعلى) المنماط ، سفن المخرز



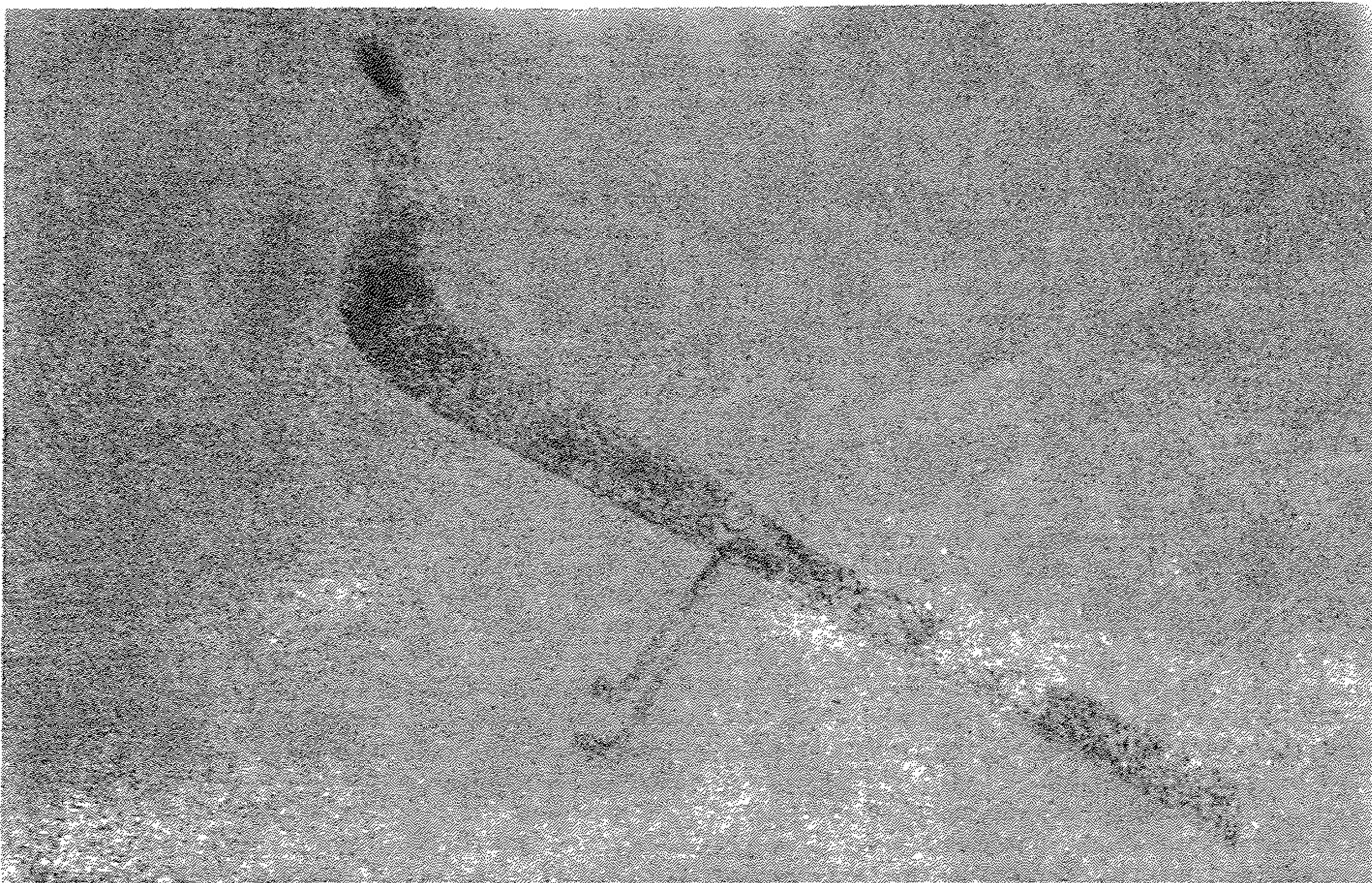
(لوحة ١٤) محرر ، مدعاس ، مجذاب ، مبرد ، مدقة



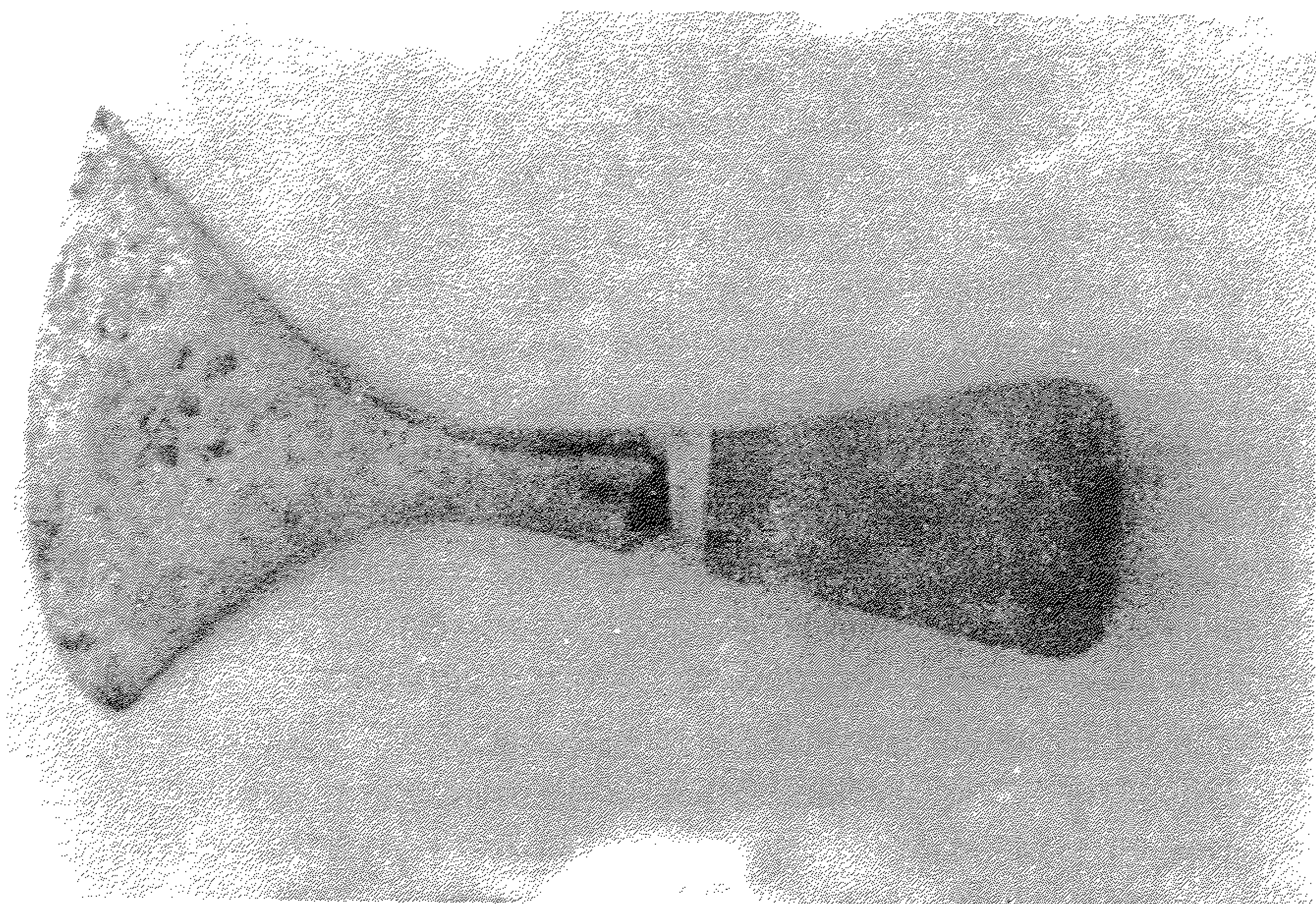
(لوحة ١٥) المخط



(لوحة ١٦) المسحب



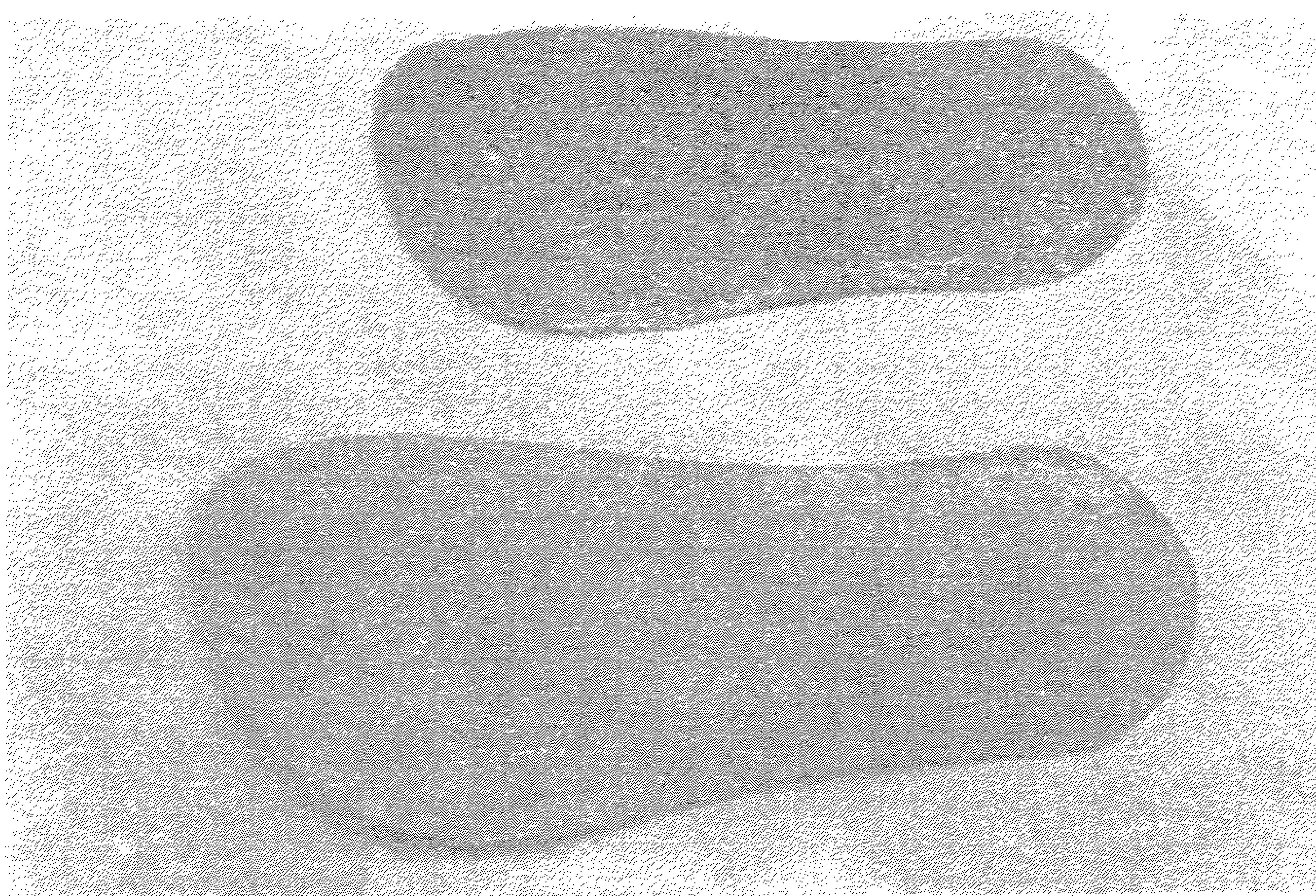
(لوحة ١٧) المقطاع



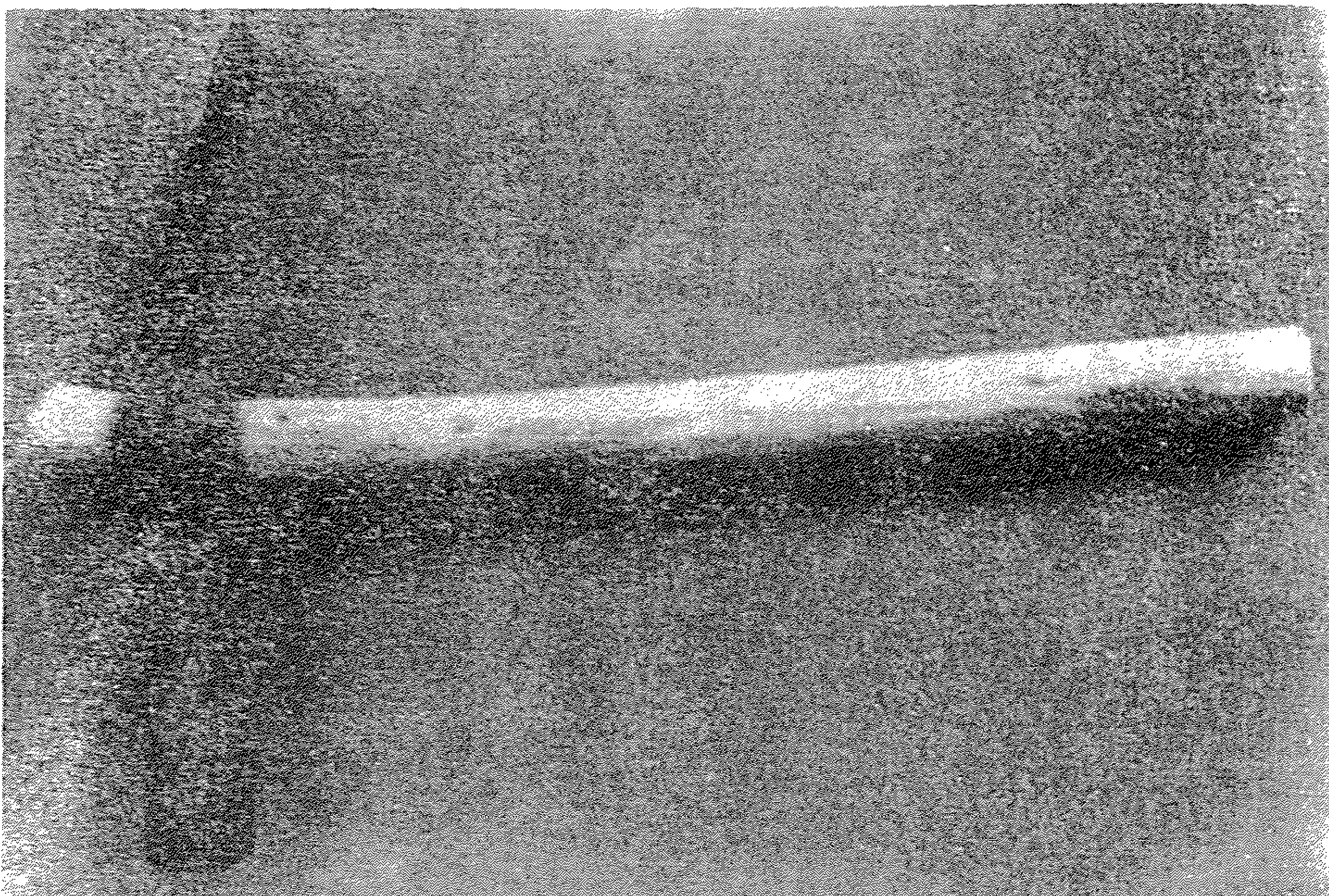
(لوحة ١٨) المكشط



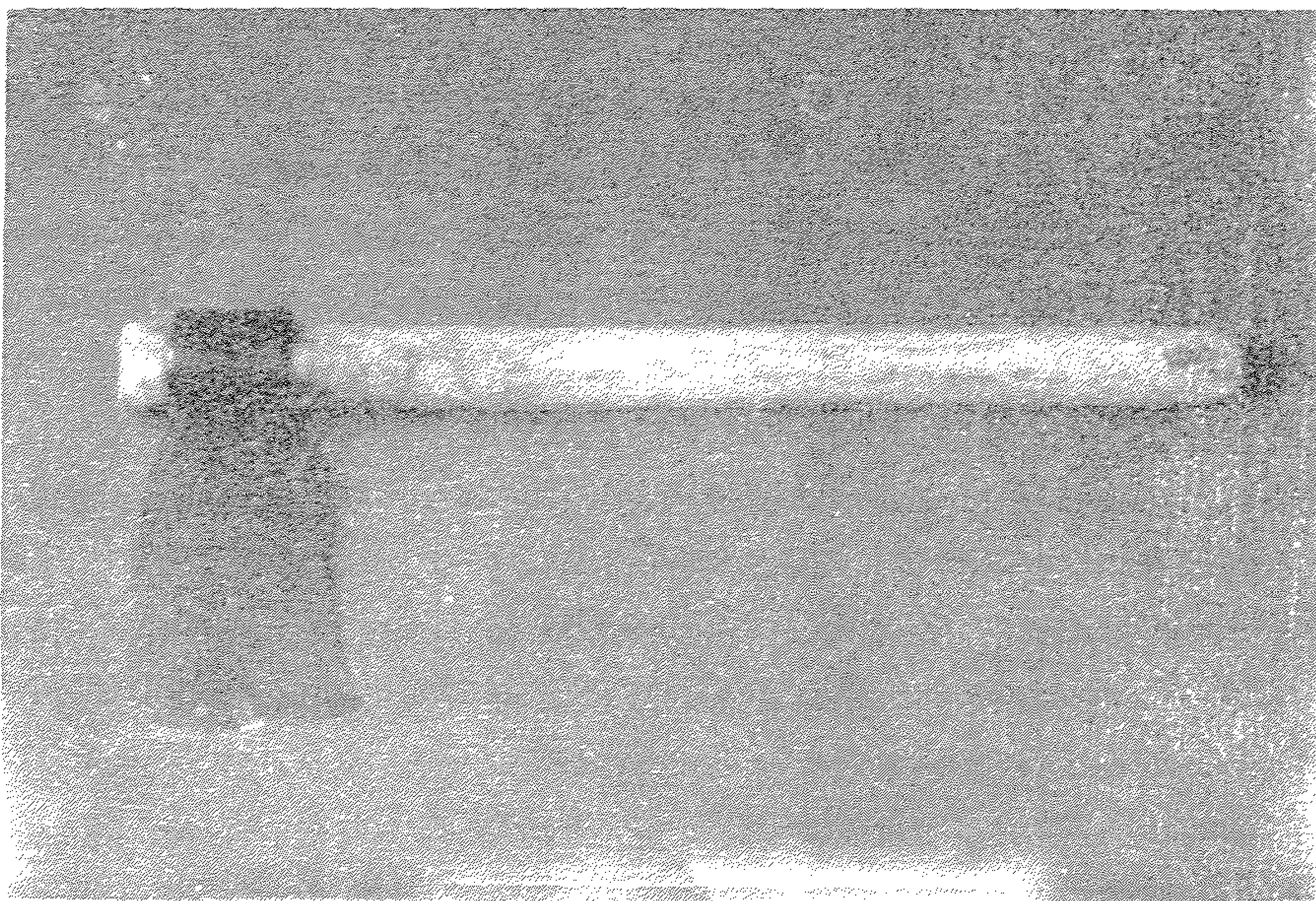
(لوحة ١٩) الودعة



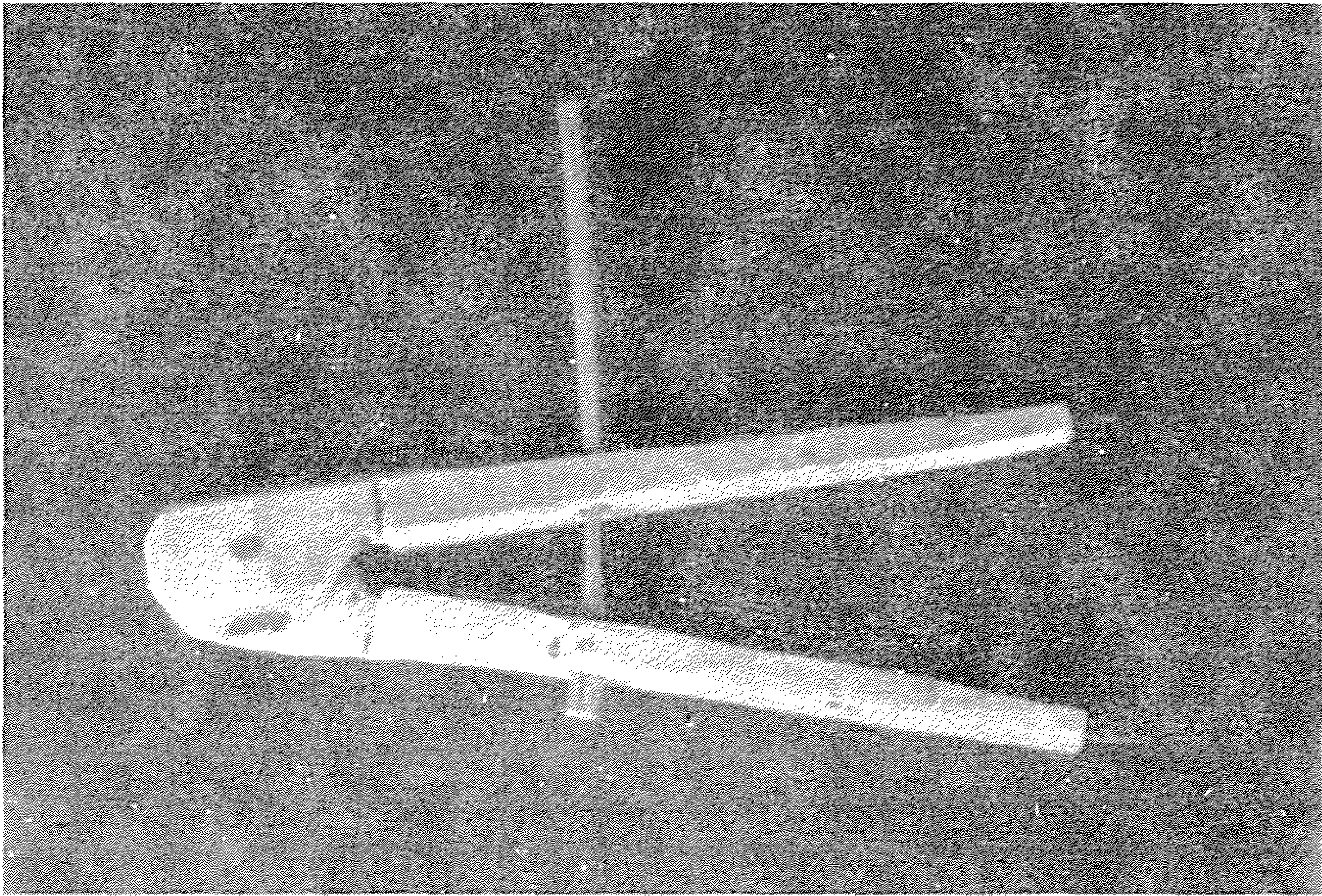
(لوحة ٢٠) الوطية



(لوحة ٢١) الشاقوف



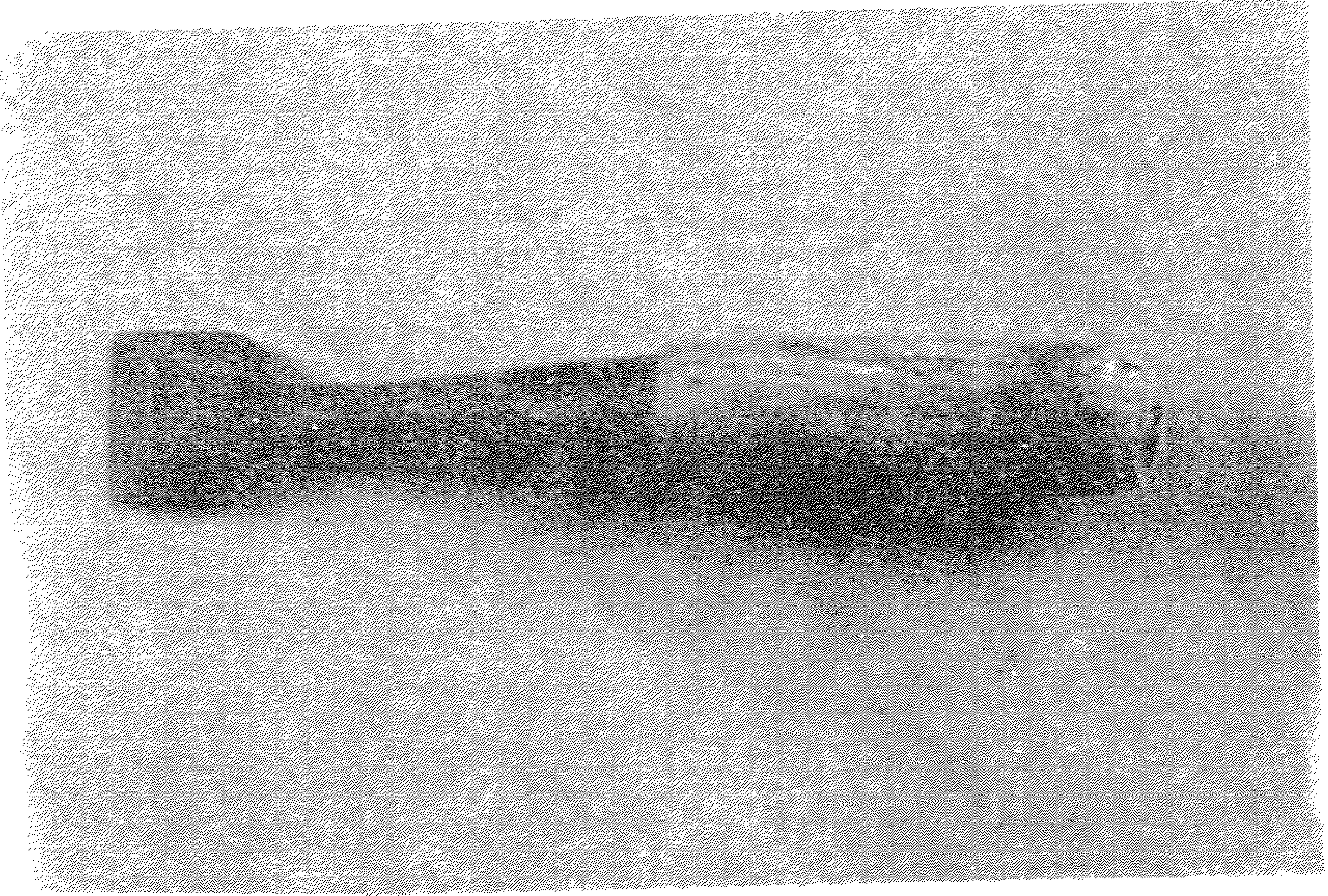
[illegible]



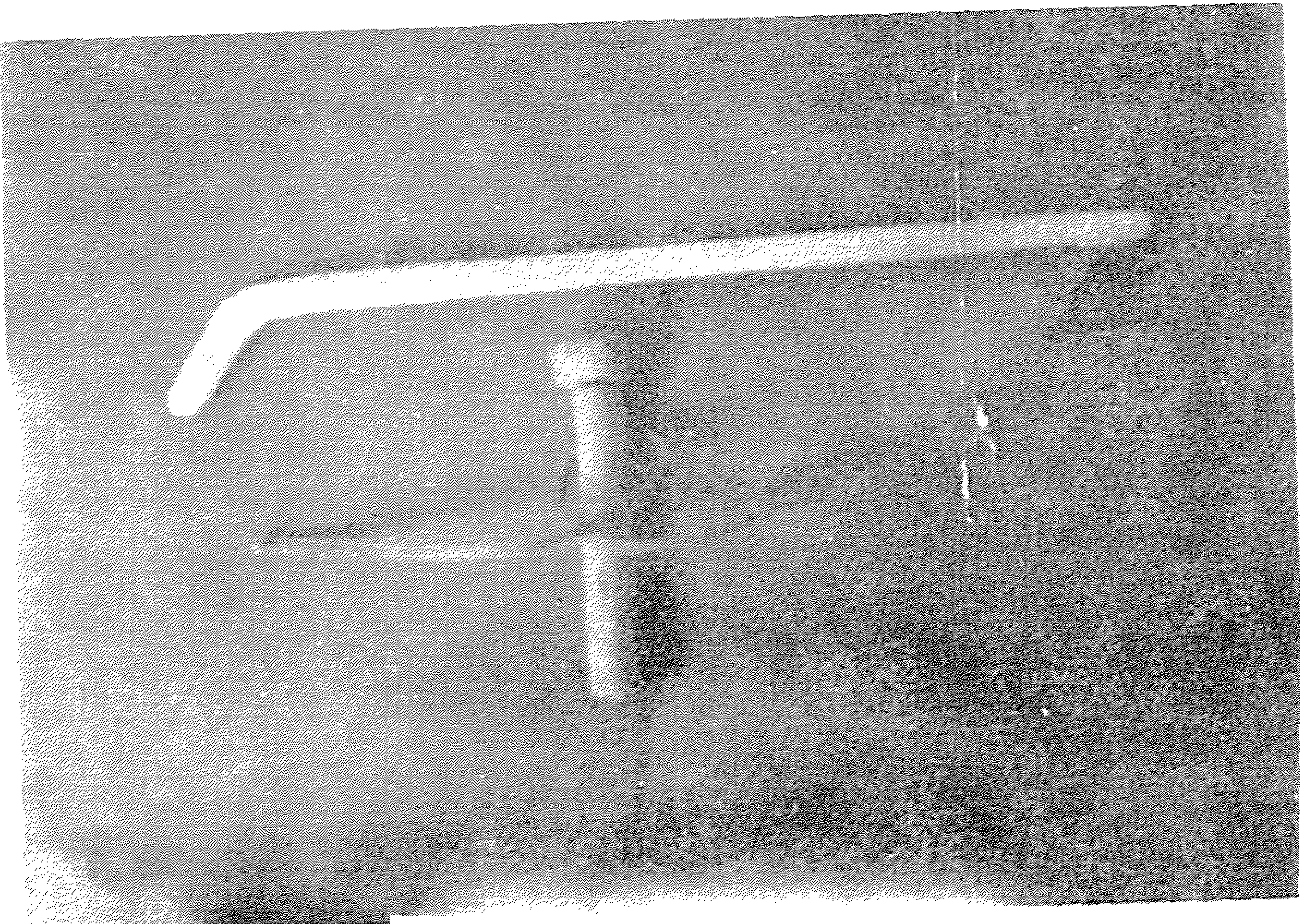
(لوحة ٢٣) الفرجال



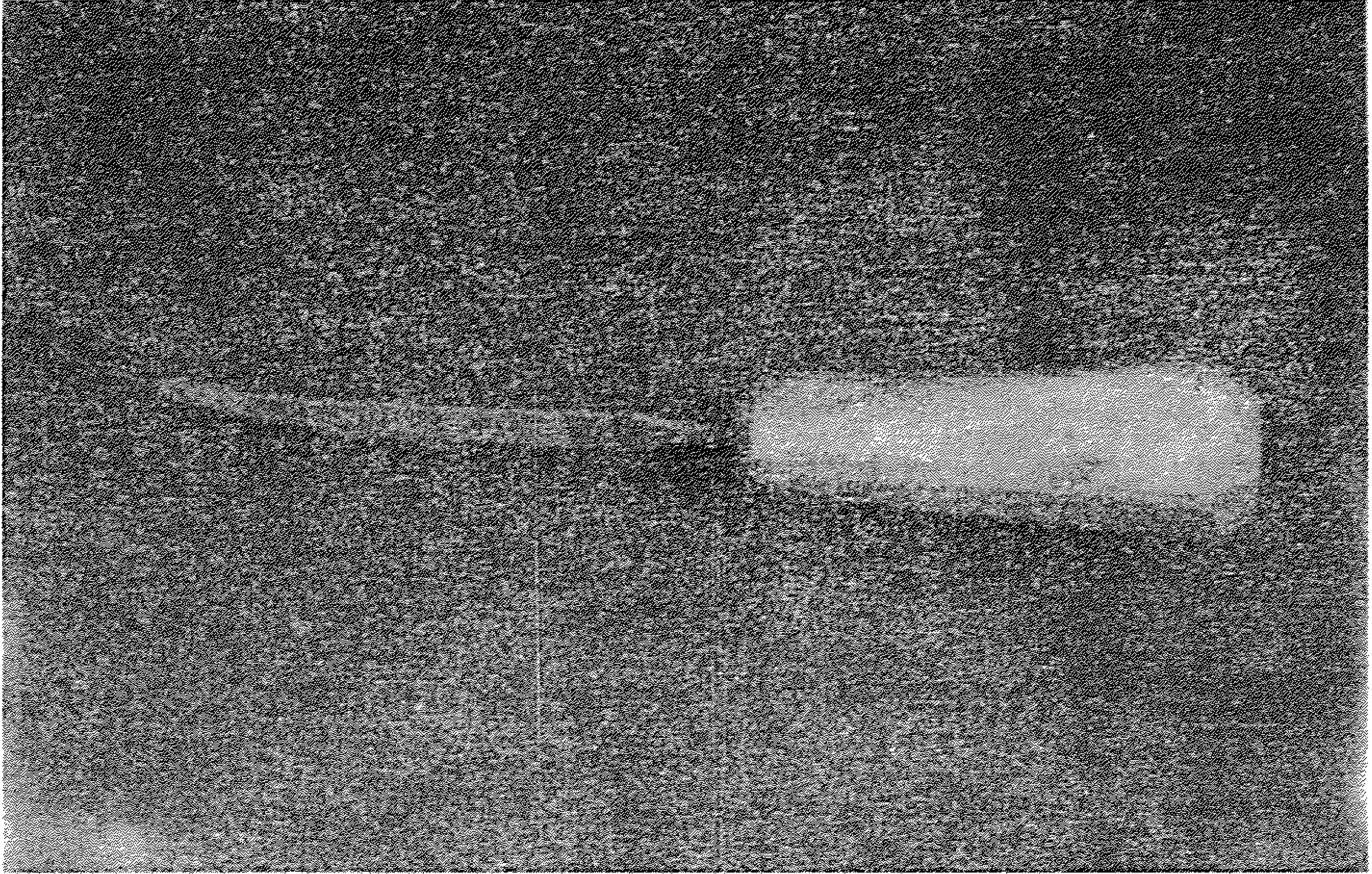
(لوحة ٢٤) القدوم



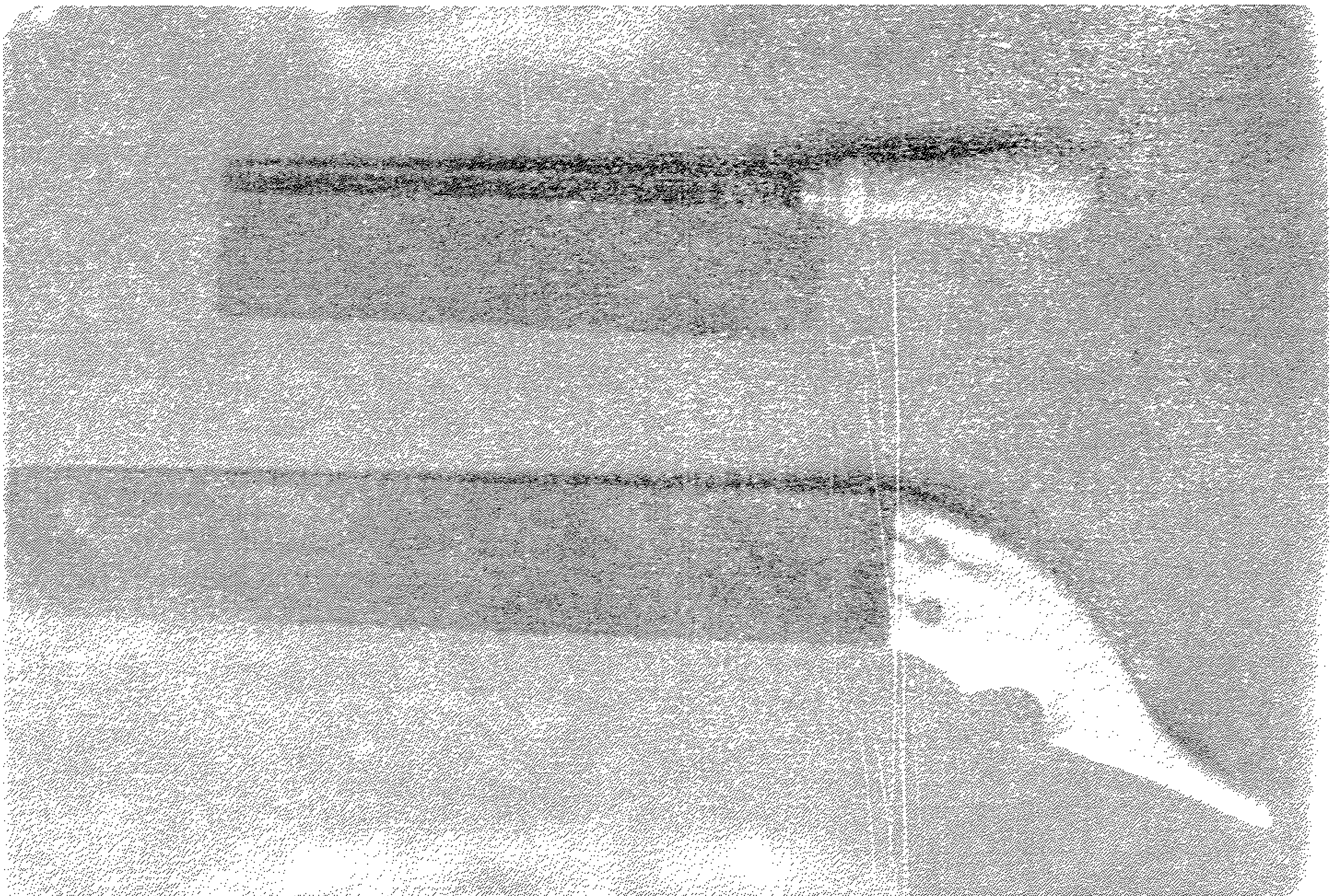
(لوحة ٢٥) المحفار



(لوحة ٢٦) المخراق



(لوحة ٢٧) المسحل



(لوحة ٢٨) منشاران

الموروثات التشكيلية الشعبية الخليجية

د. إبراهيم عيسى الصالح

الفصل الأول

(الجزء الثانى)

إبداعات الحرف اليدوية وأثرها على إنتاج محتويات المنزل الشعبى الخليجى

تمهيد :

تعتمد الحرف اليدوية على عدة عناصر أساسية أهمها : الأدوات المستخدمة وأغلبها بدائية ، والمواد الخام المستعملة ، وأسلوب الصناعة ، ومهارة الحرفى ، ثم الأشكال والتصاميم التى يستخدمها الصانع ، ومدى التغير والثبات فى عناصر القطع المصنوعة ، وأخيراً المؤثرات الاجتماعية والثقافية والاقتصادية والتكنولوجية على كل حرفة وأثرها فى تسويق المنتجات .

ولم يكن الصناع يمتلكون حوانيت ومحلات بالمعنى المتعارف عليه حديثًا وإنما كانوا يتنقلون بين الحقول ليصنعوا الأدوات التى يحتاجها الناس . وحينما امتلك الحرفى حانوتًا صغيراً لممارسة صناعته فإن محله تحول إلى ملتقى لأهل القرية يتبادلون فيه القصص والأحاديث .

والنظرة إلى تاريخ الحرف فى منطقة الخليج قديماً ، تؤكد أن هناك تقاليداً وأصولاً ثابتة ، فصاحب العمل فيها هو الأستاذ أو المعلم ينظم عماله أو المجموعة والطاقم الذى يتبعه فى العمل ، ويشرف عليه ويوجهه ، وتكون رقابتهم عليه دائمة . لأنه صاحب خبرة وباع طويل فى الحرفة التى زاولها ويزاولها أجيال معه ومن بعده ، ولأنه هو مالك المال والإنتاج .

وفيما يلى يشير الباحث إلى بعض الحرف المهمة التى ازدهرت فى منطقة الخليج فى مرحلة ما قبل النفط ، وأهمها صناعة النسيج والسدو والنجارة وغيرها من الحرف ذات المنتجات التى استخدمت داخل المنازل الشعبية الخليجية مثل الفخار والمعادن والحصر والجلود وغيرها .

الحرف اليدوية فى دول الخليج :

تعتبر الحرف اليدوية الشعبية أحد الجوانب التطبيقية للمأثور الشعبى ذلك أنها مبنية على المعرفة العلمية الشعبية ، فالحرفى ليس مجرد آلة يقوم بربط أجزاء القطعة أو نحتها أو نسجها آلياً بل هو شخص مبدع تشبّع بالخبرة فى حرفته وأجادها ، ثم أصبح يعلمها عن طريق النقل والتدريب لغيره ممن يعملون معه وهو يهتدى فى عمله بتصورات وخطط ، وله أدواته التى يستخدمها فى إنجاز أعماله . ولذلك فقد استطاع الحرفيون أن يحققوا الاكتفاء الذاتى فى مجتمعاتهم ، حيث أنتجوا للفرد كل ما يحتاجه من ملبس ومسكن وأدوات إنتاج وغيرها .

وفى ظل الاهتمام المتوافر بالمأثور الشعبى الذى بدأ منذ فترة فى المنطقة أخذت الحرف والصناعات الشعبية حظها من هذا الاهتمام حيث أنشئ كثير من مراكز النشاط الحرفى فى دول الخليج ، وظهرت الاهتمامات على مستوى عدد من الدول إضافة إلى الجهود التى يقوم بها مركز التراث الشعبى لدول الخليج العربية فى عمل مسح لهذه الحرف وتوثيقها .

وكان لاهتمام الدول أثر فى تنمية ودعم المهارات فى مجال الحرف والصناعات اليدوية ، ففى البحرين عملت الدولة على دعم بعض الحرف مثل : النسيج ، والخوص ، والفخار ، أما باقى الحرف فقد ارتبط اندثارها بانتهاء وظيفتها وبانتهاء الصناع المهرة الذين كانوا يمارسونها دون أن يتكون جيل جديد يساعد فى استمرارية الحرفة .

وقد ركزت المملكة العربية السعودية على تطوير الصناعات التقليدية والحفاظ عليها ، حيث أن عراقة الصناعات الشعبية ظلت متوارثة منذ أقدم العصور واحتفظت بأسمائها وأشكالها واستخداماتها حتى اليوم .

وفى سلطنة عمان اهتمت بالنسيج العمانى من خلال خطة تدريبية وتطرق إلى التسويق والتطوير وبحث المشكلات التى تواجهها هذه الحرفة .

وفى قطر عملت الدولة للمحافظة على التراث بصفة عامة والحرف والصناعات الشعبية بصفة خاصة . بتكوين الإرشيف الفلكورى الذى يعتبر خط الإنتاج الحرفى أحد خطوطه وهو يهدف إلى إنتاج نوعين من المصنوعات اليدوية التقليدية ، وهى التى ينتجها حرفيون .

١ - حرفة تشكيل الفخار (شكل ٢٩ ، ٣٠) :

تعتمد هذه الحرفة على ثلاث أنواع من الطين[١] **الأول** هو الطين الأحمر الذى يجلب من الجبال وهو أكثر الأنواع استخداماً وتصنع منه أوانى الطبخ (دلة القهوة - القدر - البرمة - الصحن - المعجنة - التنور) . **والنوع الثانى** هو الطين الأبيض الذى يجلب من التلال المحيطة بالمنطقة ، ويتميز هذا النوع بالقوة والصلابة فيساعد فى صلابة الأوانى وتماسكها ومقاومتها للحرارة عند الحرق . أما **النوع الثالث** فهو الطين الأخضر وهو يميل إلى الأبيض ويجلب من نفس المكان ، لكنته قليل الاستعمال لندرة وجوده ، وهو يخلط مع النوعين السابقين للحصول على الطين الأصفر .

ويستخدم الحرفى فى تشكيل هذا الطين بعض الأدوات[٢] التى تساعده على إنتاج الأشكال المتنوعة العديدة ، وأهم هذه الأدوات الدولاب ، وهو عبارة عن قطعة اسطوانية من الحجر أو الخشب تسمى الرأس يثبت على عمود خشبى أو حديدى مخروطى الأطراف ، وفى أسفل العمود قرص اسطوانى آخر يسمى الطاف ، وهو قطعة من الرخام تثبت على العمود بواسطة مسمار من أسفل ، ورأس العمود المخروطى من الجهة الثانية يوضع فى حفرة لتسهل عملية الدوران ، وأثناء الدوران يتم تشكيل الفخار باستخدام أدوات يدوية تساعد على عمل الزخارف والأشكال .

---

(١) محمد سعيد البلوش : صناعة الفخار فى سلطنة عمان ، المأثورات الشعبية ، العدد (١١) ، *السنة الثالثة* ، ص ٢٣ .

(٢) المرجع السابق ، ص ٢٣ ، ٢٤ .

ويتمثل إعداد المنتجات الفخارية فى خطوات أهمها تشكيل الفخار على الدولاب ثم الزخرفة والتشطيب ثم الحرق داخل الأفران وأخيراً استخدام الألوان بعد تحضيرها ثم إعادة الحرق مرة أخرى حتى تثبت الألوان بالانصهار .

توجد أنواع عديدة من الأوانى الفخارية التى كان يقوم بصنعها الفخارى ، وهى تستخدم فى طهى الطعام ، وحفظ ماء الشرب ونقل الماء وتخزين وحفظ المواد المتنوعة من المآكل والمشرب ، وقد ندر استخدام هذه الأوانى فى وقتنا الحاضر ، وذلك للتطور الذى حدث فى الصناعات الأخرى وسوف نستعرض بعض هذه الأنواع المستخدمة قديماً واستخداماتها(١) :

أ) **القدر** : ويستخدم فى الطبخ متعدد الأشكال .

ب) **الحالول** : وكان يستخدم فى وضع الطعام للبهائم .

جـ) **المجـر** : يصنع من الطين الأحمر ، أسطوانى الشكل ، الارتفاع ١٠ سم ، والمحيط ٣٠ سم ، مزخرف بأشكال هندسية ، ويستخدم فى حرق البخور عند تقديمها للضيوف فى الأعياد والمناسبات ، وهو نوعان : بمقبض أو بدونه.

د) **المزهرية** : تصنع من الطين الأحمر الشكل إسطوانى ، الارتفاع ٢١ سم تقريبًا تستخدم لوضع الزهور والنباتات المنزلية ، وهى من النماذج الحديثة التى تعلمها الصانع .

هـ) **الكعبول** : هو الكأس ، وهو يصنع من الطين الأحمر ، ويستخدم فى شرب الماء .

و) **المرزام** : يصنع من الطين الأحمر كروى الشكل ، الارتفاع حوالى ١٢ سم والمحيط ٢,٥٥ سم ، يستخدم لوضع فناجين القهوة ، ووعاء يوضع فيه الماء لغسل اليد وعادة يزخرف بأشكال هندسية .

بالإضافة إلى ذلك هناك أنواع أخرى مثل الصحن ويستخدم لتقديم الأكل ودلة القهوة وجرة اللبن .

---

(١) محمد سعيد البلوش : صناعة الفخار فى سلطنة عمان ، المأثورات الشعبية ، العدد (١١) ، السنة الثالثة ، ص ٢٨ ، ٢٩ .

٢ - حرفة النسيج والحياكة (الأشكال ٣١ : ٣٢) :

تعتبر حياكة النسيج واحدة من أهم وأقدم الحرف التقليدية التى عرفها الإنسان فى دول الخليج ، يتوارثها الأبناء عن الأجداد منذ زمن بعيد جداً ، فجذور هذه الحرفة تضرب فى أعماق التاريخ ، وتحتل بفعل أصالتها وأهميتها مركزاً مرموقاً لاستطاعتها أن تلبى معظم حاجيات السكان من الملبوسات وغيرها من الأغراض التى تدخل فى صناعتها الخيوط النسجية .

يقوم النساج بنسج لكثير من الملبوسات الرجالية والنسائية كالآزار والغُتر والبشوت والأردية النسائية كما يغزل أشرعة السفن والبُسُط التى تستخدم كمفارش داخل المنازل بالإضافة إلى إنتاج بيوت الشعر .

ولا تزال هذه الحرفة إلى يومنا هذا تمارس وتأخذ نفس الطابع القديم والأدوات الشعبية التقليدية ، ولا يزال الشيوخ وكبار السن والشباب من أهل القرية لديهم القدرة الكافية للحفاظ على تراث الأجداد[١] .

وقد ارتبطت حرفة الغزل منذ نشأتها ببيئتها الصحراوية حيث كان الصوف - من الأغنام - هو المادة الأولية[٢] وكان يصبغ بالأصباغ التى تستخرج من الأعشاب الصحراوية ، وتتم عملية الصباغة فى البيت بعد أن يكون قد تم خلط الصبغ بالماء الحار .

وبالرغم من بساطة النواحى الفنية إلا أنها تعكس مقدرة ومهارة فنية عالية من حيث الزخارف التى تتوافق من خلال تكوينها الفنى وواقع البيئة الجغرافية .

وتسمى الحياكة أو النسيج «بالسدو» وتطلق أيضاً هذه التسمية على آلة الحياكة نفسها وقبل عملية النسيج تبدأ عملية تجهيز الصوف التى تمر بثلاث عمليات هى الجز والغزل ثم التلوين[٣] وتتم عملية الجز فى فصل الربيع حيث يكون الطقس معتدلاً ،

---

(١) إدارة المتاحف والتراث : الحرف والصناعات التقليدية فى البحرين ، ص ١٢ .

(٢) على حسن الحمدانى : الحرف اليدوية ، ص ١٨٣ .

(٣) ورقة مؤسس بيت السدو بالكويت ، السدو حرفة النسيج البدوى فى الكويت ، المأثورات الشعبية العدد (٢١) ، السنة (٦) ، ص ٤٠ .

ويقوم الرجال بجز الصوف من الخراف والنعاج والجمال مستخدمين فى ذلك أدوات بدائية مثل المقص . يبدأ بعد ذلك غزل الصوف والذى يستمر على مدار العام مستخدمين فيها بعض الأدوات مثل : (التغزالة) وهى عصا يلف عليها الصوف قبل الغزل و (المغزل) وهى عصا من الخشب ينتهى أحد طرفيها بخشبتين طول الواحدة منها ٥ سم تقريباً مصلبة الشكل يتوسطها خطاف لبرم الصوف الملفوف حول التغزالة . شكل (٣١ ، ٣٢) .

وأخيراً يتم تلوين الصوف حيث يتم تلوين الصوف الأبيض فقط ليستخدم فى تزيين النسيج ، وقد تنوعت النقاشات المستخدمة فى المنسوجات البدوية لطبيعة البيئة الصحراوية ، وتخضع لمبادئ الثقافة الإسلامية التى تحظر تصوير الأشخاص واتجاههم نحو الزخرفة الخطية والهندسية المستوحاة من الطبيعة وقد اعتمدت على النقوش التالية[1] : شكل (٣٣ ، ٣٤) :

أ) جنح حنبلية :

وتتكون عادة من ثلاثة ألوان : (الأبيض ، والأحمر ، والأخضر) على شكل مثلثات وتحاك عادة على المساند والسجاد . شكل (٣٥) .

ب) حباب :

خيوط محاكة من الصوف الأبيض والأسود محببة الشكل وتحاك هذه فى أطراف المساند والمفارش وقواطع بيت الشعر والسفايف . شكل (٣٥) .

جـ) الضليعة أو الضلع :

هو خطان متوازيان تختلف ألوانهما عن لون أرضية القماش وتحاك هذه النقشة على المساند والمفارش .

---

(١) على حسن الحمدانى ، الحرف البدوية ، ص ١٨٩ ، ١٩٠ .

د) عويرجان :

على شكل مثلثات متداخلة وعادة ما تكون باللونين الأحمر والأبيض . شكل (٣٥).

هـ) شجرة :

تمثل (الشجرة) عموداً من النقوش التى تحاك فى أكثر الأحيان فى وسط (السجاد) والقاطع المزخرف ، وفى بعض الأحيان فى القطع النسجية الأخرى ، مثل المساند أو المفارش وتكون الخلفية فى هذه النقشة عادة بيضاء ، تتخللها رسوم محاكة بالخيط الأسود ، وتنفذ الشجرة داخل عمودين من العويرجان ، حيث تحاك مختلف النقوش والزخارف داخل مربعات أو مستطيلات محددة الشكل وتعتبر هذه النقوش عاملاً مؤثراً فى نسيج السدو الذى يستخدم داخل البيوت الشعبية فى منطقة الخليج ويصنع منه السجاد والأرض والمساند أو الشنط الصغيرة . شكل (٣٥) .

٣ - حرفة النجارة : الأشكال (٣٨ : ٤٣) :

يلزم لهذه الحرفة «استخدام أدوات عديدة تمكن النجار من تصنيع أشكال متنوعة تدخل فى مستلزمات العمارة كالأبواب الخشبية التى تميز البيوت الكويتية ، حيث إن خصائص الأبواب الكويتية ، تعتبر من أجمل المعالم التى تتميز بها منازلهم ، وتتكون هذه الأبواب من ألواح رأسية سميكة ، تصنع عادة من خشب الساج (التيك) ، تربط مع بعضها من الداخل بعوارض أفقية تثبت فيها الألواح بواسطة مسامير أفقية برءوس ضخمة على شكل القبة ، تدق على مسافات متقاربة على الأوجه الخارجية للأبواب»[١] .

كان لحرفة التجارة أهمية كبيرة فى تصنيع نماذج مهمة وضرورية تعتبر من مستلزمات المنزل الشعبى ، مثل خزائن الملابس (الكبت) ، والصناديق الخشبية التى شاع استخدامها فى معظم بلدان الخليج العربية ، وذلك لاستخداماتها العديدة فى

---

(١) على حسن الحمدانى ، الحرف اليدوية ، ص ١٤٤ .

حفظ وتخزين الملابس والمصوغات الذهبية وغيرها من الأدوات الثمينة ، ولحفظ الأموال والوثائق والمستندات الرسمية .

ولهذه الصناديق أقفال محكمة حفاظًا على موجوداتها من الضياع أو السرقة ، وتمتاز بنقل حجمها بحيث يتعذر نقلها من مكان إلى آخر بسهولة ، وتثبيت هذه الصناديق على أربعة قوائم خشبية أسطوانية الشكل محززة صلبة وصغيرة ، وهى بمثابة الأرجل الأربعة للصندوق(١) .

ويصنع الصندوق من الخشب الساج أو السيسم ، وهى من الأنواع الجيدة القادرة على مقاومة التلف مدة طويلة جداً ، ويميل إلى اللون البنى وتمتاز صناعته إلى درجة عالية من الإتقان ، حيث تنقش جوانبه بأشكال زخرفية فوق رقائق المعدن الأصفر وتزيد هذه النقوش على السطح فوق غطائه ، وتترك الجهة الخلفية بغير نقوش ويدهن الخشب بزيت السمسم أو (الورنيش) .

وتتعدد أنواع الصناديق حسب استخدامها ، مثل :

أ) صندوق الغتم :

الذى يستخدم فى حفظ أدوات المطبخ والمواد الغذائية والملابس .

ب) صندوق بو حبال "مشبج" :

وهو صندوق يستخدم للسفر بالنسبة للتجار والمسافرين .

جـ) البشتختة :

وهى صناديق صغيرة استخدمت بشكل مكثف ، فى فترة ازدهار صيد اللؤلؤ فى البحرين والخليج عامة ، وتحفظ فيها المستندات الرسمية ، والجمع (بشتختات) . وهى عبارة عن صناديق خشبية متعددة الأغراض ومختلفة الأشكال والأحجام(٢) .

---

(١) إدارة المتاحف والتراث : الحرف والصناعات التقليدية فى البحرين ، ص ٢٠ .

(٢) عادل محمد العبد المغنى : الأدوات الشعبية الكويتية ، ص ٦٧ ، ٦٨ .

كما توجد بعض المنتجات الحرفية الأخرى مثل : الكرسي ، وهو مصنوع من الخشب بشكل جميل ومتناسق ، ويستخدم لحمل أواني وحفظ وتبريد الماء ، ويوضع بداخل الكرسي آنية فخارية تسمى (بالقص) ، لحفظ قطرات الماء المتساقطة من الأواني الفخارية نتيجة الترشيح ، والمنحاز وهو وعاء خشبي مجوف ، يقتطع من الأشجار الضخمة ويتم تجويفه حتى مستوى النصف تقريبًا ، وله أداة خشبية طويلة تسمى باليد ، والمناحيز جميع منحاز ويستخدم في دق الحبوب .

٤ - حرفة تشكيل النحاس : (الأشكال ٤٤ : ٥٤) :

يعتبر النحاس الأحمر من أهم المعادن التي صنع منها الحرفي العديد من مستلزمات البيت الخليجي القديم ، ومن أمثلة ذلك :

أ) دلال القهوة :

والدلال تصنع من النحاس ولها أشكال متنوعة منها (الحساوية) نسبة إلى منطقة الإحساء وهي مدببة الرأس والدلة (القرشية) ذات شكل متميز بالنقوش والدلة (العثمانية) ذات رأس عريضة ومقدمة عالية ، ودلة (الخمرة) وهي دلة كبيرة الحجم ، تصنع القهوة فيها بكميات كبيرة وتكون موضوعة بشكل دائم على النار أو الجمر استعداداً لدلها أي «صبها» في دلة التقديم الأصغر حجماً . شكل (٤٤ ، ٤٥) .

ب) الدوة :

وهي بمثابة المدفأة في الوقت الحاضر ، وتستخدم في الشتاء للتدفئة ، حيث يوضع بها الفحم المتوهج ، ويلتف حولها أفراد الأسرة في ليالي الشتاء الباردة ، كما توضع (الدوة) في (الدواوين) المجالس ويوضع حول الفحم أباريق القهوة (الدلال) و (قواري الشاي) ، ويستمر الفحم متوهجًا حتى الصباح ، وهناك أشكال وأحجام مختلفة (للدوة) ، وأفضل أنواعها التي تكون من النحاس . شكل (٥٢) .

جـ) الصينية :

وهى تصنع من النحاس الأحمر وتطلى بالقصدير الأبيض لتصبح لامعة ، وغالبًا ما تكون الصينية مزخرفة بنقوش جميلة محفورة وبارزة حول أطرافها ، وقد تكون مصنوعة من النحاس الأصفر وتستخدم لوضع الفناجين عليها . شكل (٥١) .

د) المحماص (محماس) :

وهو عبارة عن وعاء مقعر من النحاس أو الحديد ، وله مقبض طويل يصل طوله إلى متر أحيانًا توضع حبوب القهوة الخضراء فيه ويقرب من النار ، بينما يمسك من يريد تحميص القهوة بالمقبض بعيداً عن النار ، ويسمك بيده الأخرى «محراكًا» من الحديد يقلب به الحبوب على النار حتى تتحمص . شكل (٤٨) .

هـ) القلة :

عبارة عن صندوق من النحاس أسطوانى الشكل ، له فتحة من الأعلى وله يد من أحد جوانبها وتثبت «المقلاة» على «الجولة» ، التى تستخدم للطهى بقائمتين من الحديد وفتحة تدخل فيها ، وقاعدتها دائرية الشكل لوضعها على الجولة حيث توضع فيها حبوب القهوة الخضراء من الفتحة العليا ، وتدار يد القلة وهى على الجولة أو النار فيتم تحميص القهوة .

و) يد الهاون :

وهو مصنوع من النحاس الأصفر الرنان وله أشكال وأحجام مختلفة وكان يستخدم قديماً لدق القهوة بعد تحميصها . شكل (٥٤) .

ز) أبريج النحاس :

آنية نحاسية جميلة الشكل يستخدم لغسل اليد بعد الأكل ، وهو على أشكال وأحجام مختلفة حسب الحاجة إليه ، وهو عادة يكون مصنوعًا من النحاس الأحمر

ومطليًا بالقصدير الأبيض ، وهو خاص بالماء حيث يوضع قريبًا من أدوات القهوة وذلك لحاجة القهوة إليه . شكل (٤٥) .

ح) القدور :

قدور نحاسية كبيرة ثقيلة الحمل ، قوية الصنع ، تستخدم هذه القدور فى الغالب لصنع الأكلة الشعبية التى تعرف (بالهريس) ، ويسمى محليًا (جدور صفر) ، والصفر هو ما يعرف بالنحاس أى بمعنى قدر من النحاس ، ولكونها من النحاس فإنها دائمة الصدى (الحلّى) ، فيتم تلميعها وتعرف هذه الطريقة بالتبييض . شكل (٤٩) .

ط) ماعون البخور :

أوعية نحاسية دائرية تستخدم كأوعية لحفظ البخور . شكل (٥٠) .

ى) الجيلة :

وعاء من النحاس القطر ما بين ١٠ - ١٥ سم تستخدم فى تحديد كمية المواد الغذائية المراد احتسابها ، وتسمية (الجيلة) جاءت من الكيل . شكل (٤٦) .

ك) المقراف :

نفس (الجيلة) تقريبًا ولكن أكبر قليلاً من ناحية الحجم ، ويستخدم كوعاء لشرب الماء أو (لقرف أى مواد أخرى) . شكل (٤٦) .

ل) المشخال :

آنية من النحاس بها ثقوب صغيرة الحجم ، يوضع الأرز بداخله لتصفيته من الماء يستخدم (المشخال) غالبًا فى صنع الأكلة الكويتية الشعبية التى تعرف (بالمشخول) ، لأن ماء الأرز (ينشخل) خلال الثقوب . شكل (٥٢) .

م) الملاس :

أداة معدنية من النحاس دائرية الشكل بها ثقوب متصلة باليد ويستخدم (الملاس) في استخراج الأكل من القدر . شكل (٤٧) .

٥ - حرفة تشكيل الذهب (الصياغة) شكل (٥٥) :

تتميز الحلى الذهبية التقليدية فى الخليج بوحدتها وتماثلها وقيمتها الفنية ، باعتبارها عملاً يدوياً نادراً .

وبالرغم من أن الصائغ التقليدى قد ترك العمل بيده ولجأ إلى الماكينة لإنتاج أسرع ، وتسويق تجارى أكثر ربحاً ، «لكنه لم يتخلص من التقليد القديم الذى كان متعوداً عليه واستعان فى إنتاجه بالآلات الحديثة فجاء مسخاً مشوهاً للقديم ، وفقدت القطع جاذبيتها وتحول عنها الناس إلى الحلى الأوروبية المستوردة التى تزخر بها محلات الصاغة وتجار المجوهرات الذين يبيعون الحلى الذهبية مع البلاتين والألماس ، ولقد أدى ذلك إلى اختفاء القطع القديمة واندثارها حيث تصهر وتعاد صياغتها ثانية بأشكال حديثة ، وبوسائل صناعية سهلة سريعة»[1] .

كانت الحلى الذهبية فى الماضى تصنع فى مجموعات متكاملة ، توضع على الرأس والصدر واليدين والقدمين ، فعلى الرأس تضع المرأة «القبقب» ويتخذ شكل السرطان البحرى ، وفى الأذنين توضع الأقراط التقليدية وترصع بالأحجار الكريمة ، وعلى الصدر كانت المرأة تضع قلادة ذهبية ضخمة يطلق عليها «المرتشعة» ، وتتكون من قطع ذهب هلالية الشكل محلاة بالأحجار الكريمة ، والقلادة ذات حركة «ارتعاشية» بسبب دقة صنعتها مما يضفى عليها جمالاً لافتًا للنظر ، ومن المصوغات التقليدية الأساور ذات النمط العريض والزخارف المختلفة بالإضافة إلى الخواتم التى تلبس فى أصابع اليد ، أما الأنف فقد استخدمت «الخزامة» ، وهى قطعة دائرية من الذهب الخالص تشبك من خلال خرق فتحة الأنف . ومن المصوغات التقليدية الحزام الذى تضعه المرأة حول خصرها ولا يزال يستخدم فى الوقت الحاضر ، إلا أنه يختلف عن سابقه التقليدى فى طريقة صياغته وزخرفته .

---

(١) د. نجلة إسماعيل العزى ، صياغة الذهب التقليدية فى قطر ، ص ٥١ .

وهناك القلائد متعددة الأشكال ذات الزخارف والقطع الدائرية والمثلثة الشكل ، وترصع بمختلف الأحجار الكريمة والمجوهرات الأخاذة .

إن تلك المصوغات وإن ظلت محتفظة بنمطها التقليدى فى مجتمعنا ، إلا أن التغير إلى طرأ على الأزياء الشعبية أصاب هو الآخر عالم المصوغات والمجوهرات ، فإن المرأة الآن لا تكثر من لبس مصوغاتها ومجوهراتها إلا فى الأفراح ومناسبات الزواج أما فى الأيام العادية فيكتفى بالأقراط وبعض الأساور والخواتم(١) .

والذهب يمر بمرحلتين حتى يتم تجهيزه وتشكيله فى قطع وحليات ذهبية جذابة ، أولها مرحلة الإعداد ثم مرحلة التنفيذ .

أ) مرحلة الإعداد :

ويتضمن :

* التنظيف :.حيث يغسل الذهب فى الماء والصابون ثم يعرض لنار ضعيفة لكى يتخلص من الشوائب .

* الصهر : تصهر القطع الذهبية لتصبح سائلاً ويسكب فى قوالب الريز .

* التحويل إلى قضبان : وذلك بواسطة القوالب المعروفة بالريز ، وتكوين على شكل لوحة مستطيلة عليها شقوق طولية يصب فيها الذهب السائل الحار ، فيجرى بسرعة فى الشقوق فيأخذ شكل وحجم كل شق ، وما أن يبرد حتى يتصلب ، ويصبح على شكل قضيب طوله ١٥ سم يتراوح قطره ما بين ٢٥ ملم إلى ٥٠ ملم ويصل أحياناً إلى ١ سم .

* السحب والجر : تؤخذ القضبان وتحول إلى صفائح وأسلاك بطريقة السحب والجر وتعد للمرحلة القادمة (التنفيذ) .

ب) مرحلة التنفيذ :

هى مرحلة صياغة وتشكيل الأسلاك والقضبان إلى أشكال تقليدية من الحلى المستخدمة وذلك بالطرق اليدوية المختلفة ، ومنها :

---

(١) مطبوعات إدارة المتاحف والتراث بالبحرين ، الحرف والصناعات التقليدية فى البحرين ، ص ٧٨ .

* البرم : وهى لف الأسلاك أو برمها بقوة ، ثم يؤخذ السلك المبروم ويوصل بشريط أو يحصر بين شريطين ، ليبدأ بتشكيله بحركات متكررة دائرية أو ملتفة حلزونية مكونة أشكالاً زخرفية بواسطة اللحام .

* اللحام : ويتم بطريقتين إما بواسطة مادة كيماوية «أكسيد الزئبق» ، حيث توضع نقاط منه على المكان المراد لحمه ، ويعرض بسرعة لحرارة خفيفة فيذوب الذهب ويلتحم قطعة بأخرى بسرعة دون أن يترك أثراً على مكان الالتحام ، أو يتم بواسطة ضم قطعة إلى أخرى يتوسطهما سلك ويعرضان لدرجة حرارة عالية فيذوب السلك ويتم لصق القطعتين معاً .

* الترصيع : وهو التطعيم بالفصوص والأحجار الكريمة ، وتكون دائرية أو مثلثة أو مضلعة ويلصق داخلها الفص بواسطة الشمع .

* التحزيز : ويستعمل فيه الصائغ سكيناً حادة رفيعة الرأس ، ويمسك الشريط الذهبى أو السلك بفرشة على السندان ، ويضربه بالسكين بحركات سريعة متكررة متشابهة ، وكثيراً ما يستخدم لعمل الإطارات والجامات فى الحلى ، ولكنه أكثر ما يستخدم على الخناجر والسيوف وحوافّ الأوانى .

* التلوين : وذلك بواسطة «المينا» وهى مادة كيماوية تصنع منها ألوان عديدة ثابتة ، ويتم تنفيذ المينا على الذهب بأن تصب على الصفيحة الذهبية بين حواجز رقيقة من الذهب ، ثم تدخل فى النار لكى تثبت المينا . وللمينا أنواع عديدة أهمها الأحمر والنيلى والأخضر والأبيض والأسود ، تلون بها الأشكال الحيوانية كالطيور وبعض الأشكال النباتية كالوريدات والتفريعات . وسوف يتناول الدارس بالتفصيل عند الحديث عن الأزياء الخليجية (الفصل الثانى من الباب الأول) الأشكال المتنوعة من القطع الذهبية المستخدمة بالملابس والتى تميزت بأشكالها وزخارفها الخليجية التقليدية .

٦ - حرفة أشغال الجلد (الأشكال ٥٦ : ٥٨) :

استخدم الدباغون فى دباغة جلود البقر والغنم مواد مختلفة بعضها بنائية لمعالجة الجلد قبل دبغه بترقيقه وتنظيفه وصقله ، وكان الحرفى يقوم بشراء الجلود وخاصة

جلود (البقر – الإبل) ذات اللون الأحمر والأصفر حيث يكون جاهزاً للعمل لتفصيله حسب الطلب[1] .

وحرفة الدباغة تحتاج إلى مهارة وصبر وقوة ، وموسمها يزداد فى الأعياد وموسم القنص بالربيع ، أما بالشتاء فالعمل يكون أصعب فى هذه الفترة ، وذلك لكثرة الأمطار والبرودة القارسة ، والجلود تحتاج إلى الحرارة عند دبغها .

ومن الموارد المستخدمة فى هذه الحرفة[2] :

المخراز – السكين – المقص – السندال – المطرقة – مزرافة وغيرها .

ولحرفة دباغة الجلود أهمية فى بعض المنتجات اللازمة لبعض الأعمال داخل وخارج البيت الخليجى ومن النماذج المصنعة من الجلود[3] :

أ) الزنبيل :

ويستخدم الزنبيل الجلدى البناءون فى عملهم فى نقل الجص وما إليه من أمور خاصة بحرفة البناء قديماً .

ب) جربة الماء :

هناك عائلات كويتية كانت تمتهم مهنة نقل الماء حيث كانوا يضعون (القرب) المصنوعة من الجلد على ظهور الحمير ويطوفون بين الأزقة والأحياء ، كما تستخدم القرب فى حفظ الماء واللبن أو كمضخة للبن ، وتصنع القرب من جلود الغنم والإبل . شكل (٥٧) .

---

(١) على حسن الحمدانى : الحرف اليدوية ، ص ١٤٦ .
(٢) على حسن الحمدانى : الحرف اليدوية ، ص ١٤٩ .
(٣) عادل محمد العبد المغنى : الأدوات الشعبية الكويتية ، ص ١٣٠ .

جـ) عكة العدانى :

وعاء كروى دائرى من الجلد الطبيعى له فتحة ضيقة ، ويوضع بداخلها السمن البلدى . شكل (٥٧) .

د) المنفاخ :

يستخدم فى المطبخ الكويتى القديم لنفخ النار كى يشتعل الحطب ، ويطهى بواسطتها الأكل . شكل (٥٦) .

وتدخل فى الصناعات الأخرى مثل كور الطيور (الصقور) والنعال الجلدية بأنواعها والدلو والأحذية الجلدية والأحزمة الخاصة بوضع الذخيرة وسروج الخيل وأغشية الدفوف التى تصنع من الجلود غير المدبوغة .

٧ - حرفة صناعة "الحصر ، والبسط ، والقفاص" (الأشكال ٥٩ : ٧٢) :

«يعتمد الحصير فى صناعته على العساوة وهى عسيب النخيل بعد جمعه أو شرائه ، ويتم ربط العساوة مع بعضها بالحبال ، ولفها فى كيس يكون من «الخيش» ويوضع معها أى شىء صلب - حجر مثلاً وتركها فى البحر لمدة يومين حتى تلين ، وبعد ذلك يتم إخراجها وضربها كلاً على حدة بواسطة قطعة حديدية ، حتى تنفتل إلى خيوط دقيقة ولفها مع بعضها البعض حتى تصير على شكل حبل طويل (الدماج) أى دمج الحبال - وبعد أن يصبح الحبل مرنًا تتم صناعة الحصير»[1] .

وقد اهتم بهذه الحرفة فئة من البحارة واتخذها البعض مصدر رزق لهم ، فبعد شرائهم للألياف يعملون على دمجها وتكييفها حيث تكون حبالاً صالحة لربط السفن والحيوانات والعشش ، ونشر ملابس الغسيل والأغراض الأخرى ، والحرفى الذى يقوم بهذه المهنة يسمى (دامج الحبال) ، ومهمة (الخواص) - سف الخوص ، والخوص هو ورق النخيل ، وهناك القفاص وقد اشتهر فى الكويت عدد قليل من المختصين بصناعة

---

(١) على حسن الحمدانى : الحرف اليدوية ، ص ١٦٧ .

الأقفاص ولا تعنى بها أقفاص الطيور والحيوانات فحسب ، بل أقفاص يستعملها الناس كأسرة المنام ، واهتموا أيضاً بصناعة أسرة للصغار ويعرف الواحد منها (منز) وجميعها تصنع من جريد النخل الذى يشبك مع بعضه بثقبه وإدخال أطرافه بهذه الثقوب حسب المقاسات المطلوبة .

وفيما يلى بعض مستلزمات البيت القديم المصنعة من الخوص[1] :

أ) سلة روط :

تستخدم لحفظ الملابس النسائية المتداولة يومياً ، ويكون مكانها فى حجرة النوم حيث توضع فوق الصندوق الخشبى ، الذى يعرف بالصندوق (المبيت) ، وسلة الروط تصنع من أعواد شجر الرمان . شكل (٥٩) .

ب) قفص الطيور :

يصنع من أعواد الجريد بعد صقلها وتهذيبها وإدخال كل جزء منها فى الآخر ، وتكون فتحات القفص متناسبة وضيقة لعدم خروج الطيور من داخله . يوجد أحجام مختلفة من هذه الأقفاص . شكل (٦٠) .

جـ) مدة نسل :

عبارة عن أعواد رفيعة متراصة، تستخدم للجلوس عليها ، وهناك أطوال متفاوتة (للمداد) فالقصير منها يستخدم فى البيوت الكويتية القديمة وتفرش فى حجرة الجلوس وكذلك حجرة النوم أو (الليوان) أما الطويل من (الامداد) فيستخدم بالمساجد ومنها ألوان مختلفة والبعض منها يكون سادة . شكل (٦١) .

د) الحصير :

ينسج بشكل متقن من (الخوص) الأخضر الطرى ، حيث يتراوح طوله ما بين ٢-٣ متراً وعرضه ما بين ١-٢ متر ، والحصير خفيف الحمل وسهل الطوى ويستخدم

---

(١) عادل محمد العبد المغنى : الأدوات الشعبية الكويتية ، ص ٨٧ - ١٠٤ .

بعد فرشه للجلوس عليه ، ومن الملاحظ أن هناك أشكالاً مختلفة (للحصير) من ناحية النقوش ، وتعدد الألوان والبعض منها يكون سادة . شكل (٦٢) .

هـ) المهاف :

تصنع من (الخوص) بعد نسجه على شكل قطعة مربعة طولها ما يقارب من ٢٥ سم ولها يد من أعواد الجريد الرفيعة ، تستخدم (المهفة) فى الإمساك بها من طرف عود الجريد وتحريكها شمالاً ويميناً لتلطيف الجو . شكل (٦٣) .

و) الطبق :

وهو عبارة عن وعاء مسطح دائرى الشكل ، ينسج من (خوص النخيل) على طريقة دوائر مع بعضها البعض ، ويستفاد من (الطبق) بوضع داخله العديد من الاحتياجات التى يستفاد منها فى البيت الكويتى القديم ، وهناك أحجام متفاوتة (للطبق) ولكن بالمتوسط فإن نصف قطره بحدود ٣٠ سم ، كما أن هناك أيضًا نقوشًا مختلفة . شكل (٦٤) .

ز) الكاشونة :

تصنع من (خوص) الجريد وهى دائرية الشكل ، لها غطاء يدخل من خلاله أربعة حبال تمسك بأطراف الكاشونة من الأعلى ، بحيث أن الغطاء يظل مثبتًا بالحبال وتستخدم (الكاشونة) عند التسوق لوضع بداخلها العنب والرطب والتمر ، وتحمل باليد عن طريق الحبال المدلاة منها . شكل (٦٥) .

ح) المنز :

هو عبارة عن سرير صغير مخصص للأطفال يصنع من (الجريد) كما لا يدخل فى صناعته أى مسمار على الإطلاق ، وإنما تعتمد صناعة (المنز) بإدخال كل جزء مع الآخر فتصبح الأجزاء فيما بعد متماسكة يشد بعضها الآخر . شكل (٦٦) .

ط) المخمة :

عبارة عن مكنسة يدوية تستخدم لتنظيف الحجر وفناء المنزل ، وتصنع (المخمة) من جريد وخوص النخيل بعد ثنى جزئى السعف ودمجها مع بعض فتصبح يد (المخمة) من طرف الجريد ، والسعف هو الجزء الذى يستخدم للتنظيف . شكل (٦٧) .

ى) المنسف :

شبيه (بالطبق) إلا أنه أصغر منه وأكثر عمقًا ، ويستخدم فى البيت الكويتى القديم دائمًا ، يوضع بداخله البقول المختلفة من الأرز (العيش) والفول (الباجلة) وغيرها لتنقيتها من الشوائب . شكل (٦٨) .

ك) الدباسة :

وعاء مخروطى الشكل ، يصنع على شكل دوائر من (الجريد) وتكون متراصة فوق بعضها البعض ، تتسع فى القاعدة وتصغر من الأعلى ، تستخدم (الدباسة) بوضع التمر بداخلها . شكل (٦٩) .

ل) السفر :

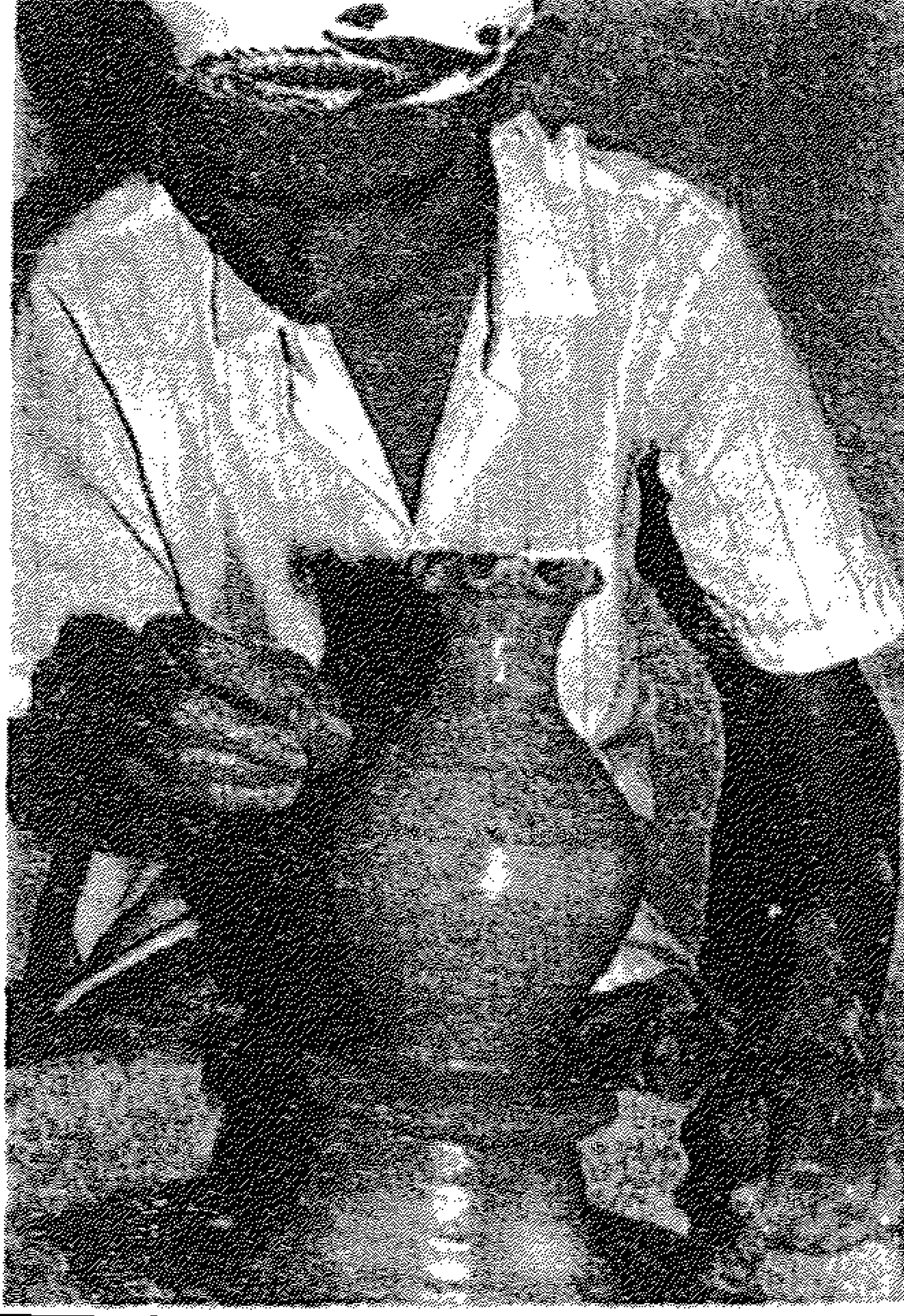
تصنع من (خوص الجــريد) وهى دائرية الشكل ، نصف قطرها يتراوح ما بين ٥٠ - ٧٠ سم، ويكون لونها (سادة) ، والبعض يضيف عليها ألوانًا ونقوشًا لتجميلها ، وتستخدم (السفرة) فى جلوس أفراد الأسرة حولها لتناول وجبات طعامهم ، وذلك للوقاية من تناثر فضلات ومخلفات الأكل ، وغالبًا ما يكون (للسفرة) عروة على أحد جوانبها ، لتعليقها بعد الانتهاء من الوجبات . شكل (٧٠) .

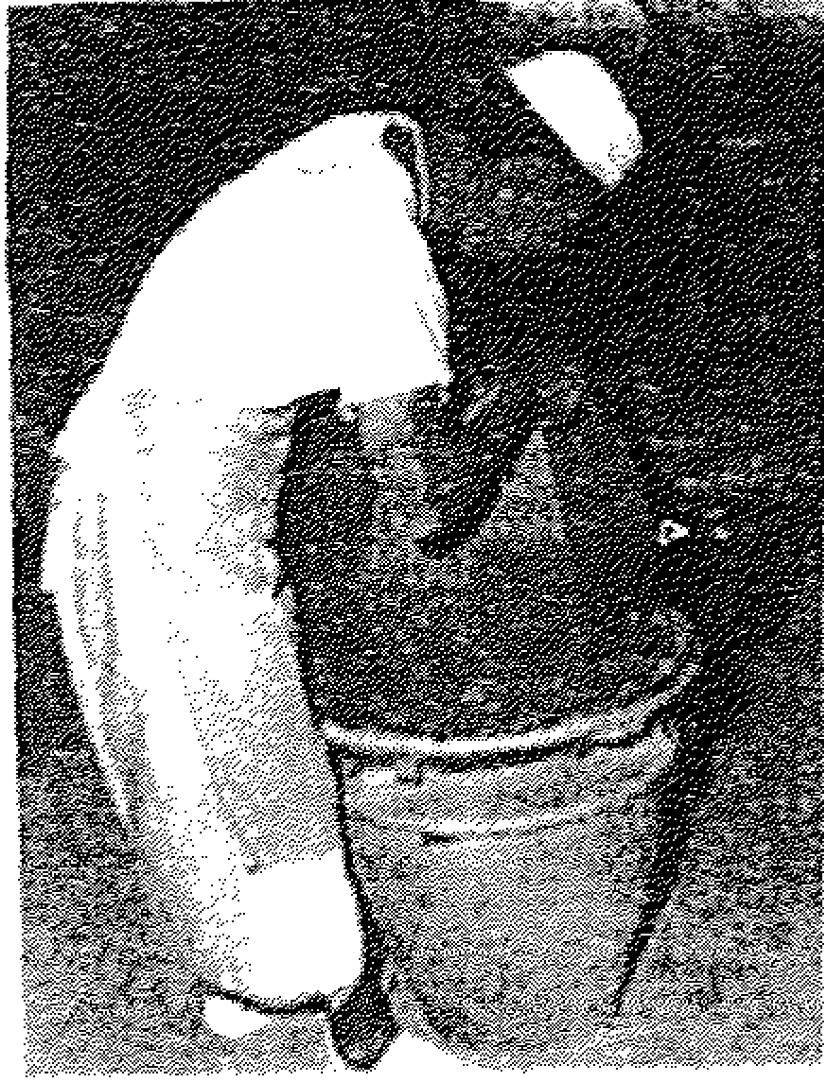
م) القفة :

وعاء دائرى عميق ، كروى الشكل ، ينسج من خوص النخيل بشكل متقن على شكل دوائر تتسع من الأعلى ، يستفاد من (القفة) بوضع داخلها الحاجيات الخاصة لربة الأسرة شكل (٧١) .

ن) الزبيل :

عبارة من وعاء دائرى الشكل ، يصنع من الخوص ، ويتراوح حجم (الزبيل) حسب الاحتياجات والاستخدام ، وكان النساء يستخدمن (الزبيل) عند ذهابهن إلى السوق لوضع مشترياتهن بداخله ، ومن ثم يحمل فوق رؤوسهن . شكل (٧٢) .

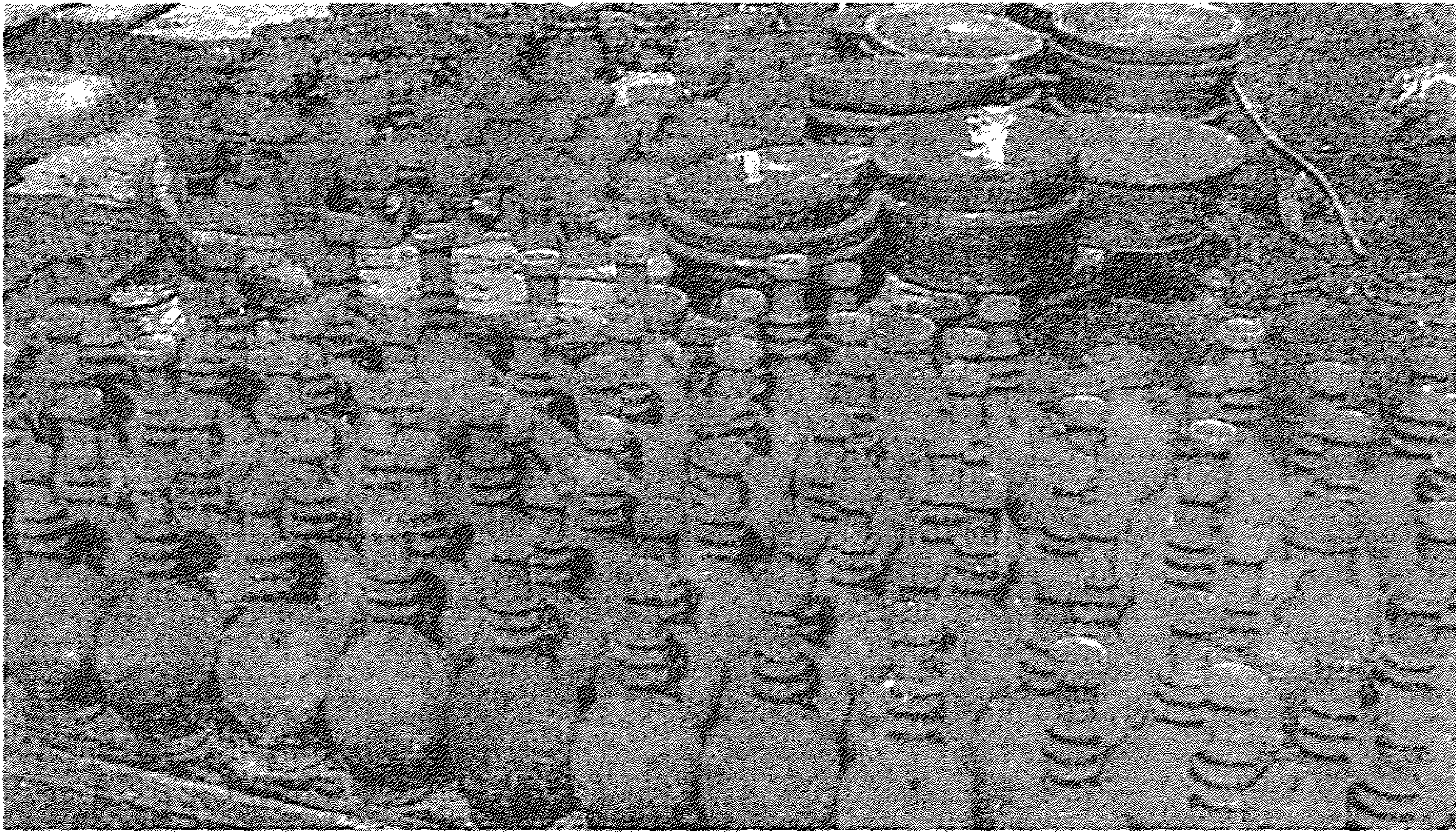


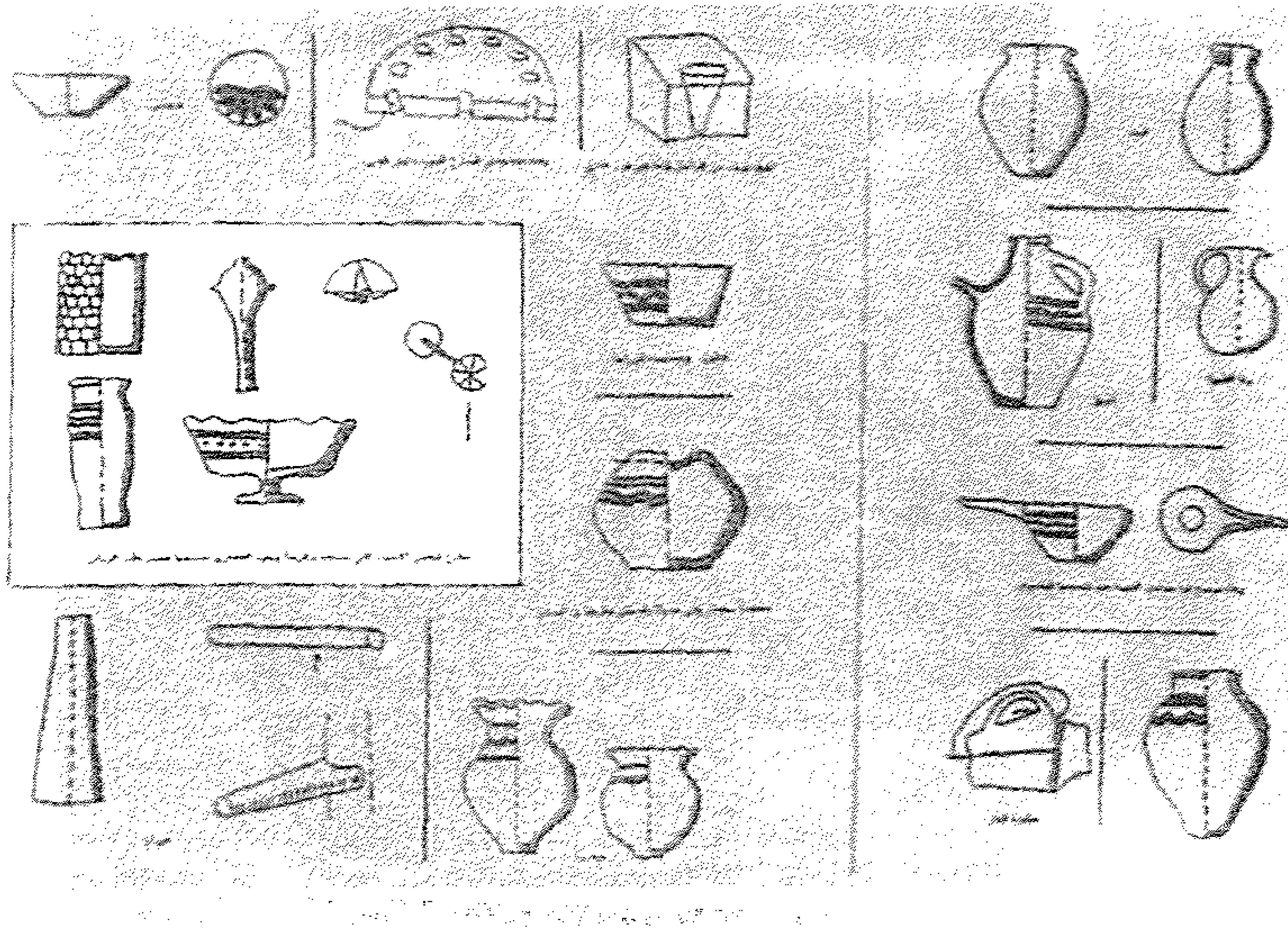




شكل (٢٩) حرفة تشكيل الفخار

شكل (٢٩) محمد سعيد البلوشى : صناعة الفخار فى سلطنة عمان ، المأثورات الشعبية العدد (١١) السنة الثالثة ، ص (١٢١ ، ١٣٠) .



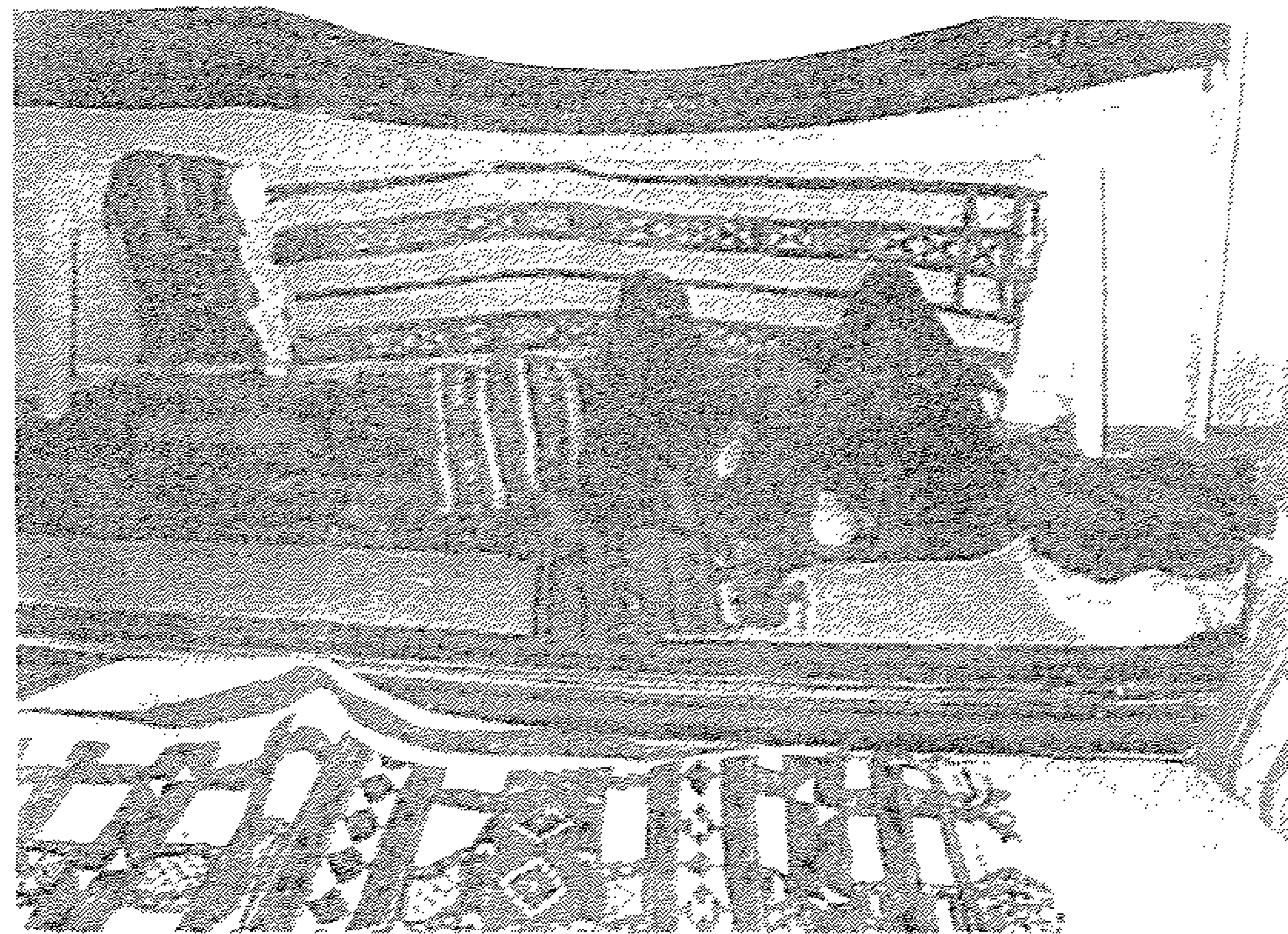


شكل (٣٠) نماذج مختلفة من منتجات حرفة الفخار

شكل (٣٠) محمد سعيد البلوشي : صناعة الفخار في سلطنة عمان ، المأثورات الشعبية العدد (١١) السنة الثالثة ، ص (٢٤ ، ٩٦) .



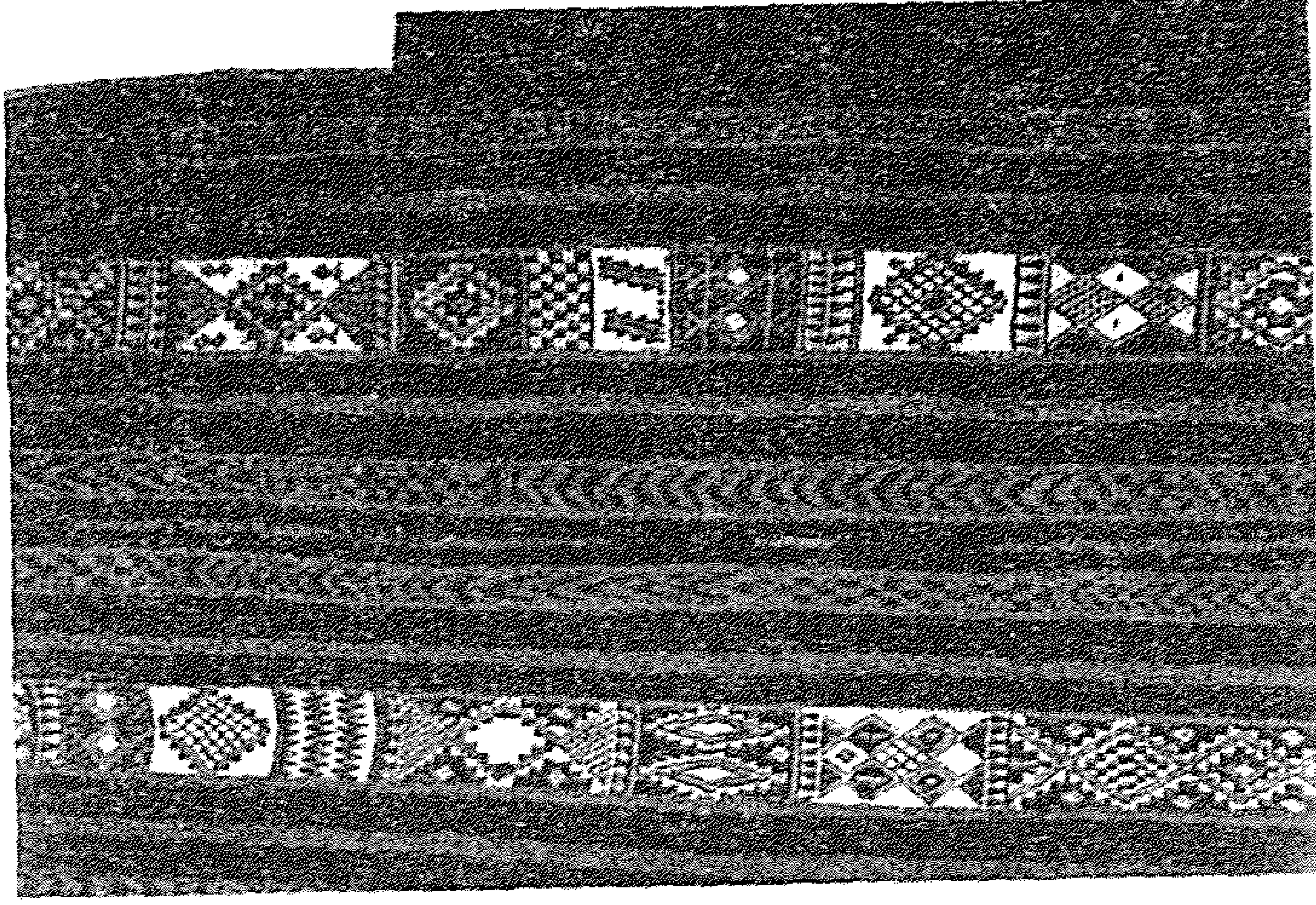
شكل (٣١) فرد الصوف وغزله



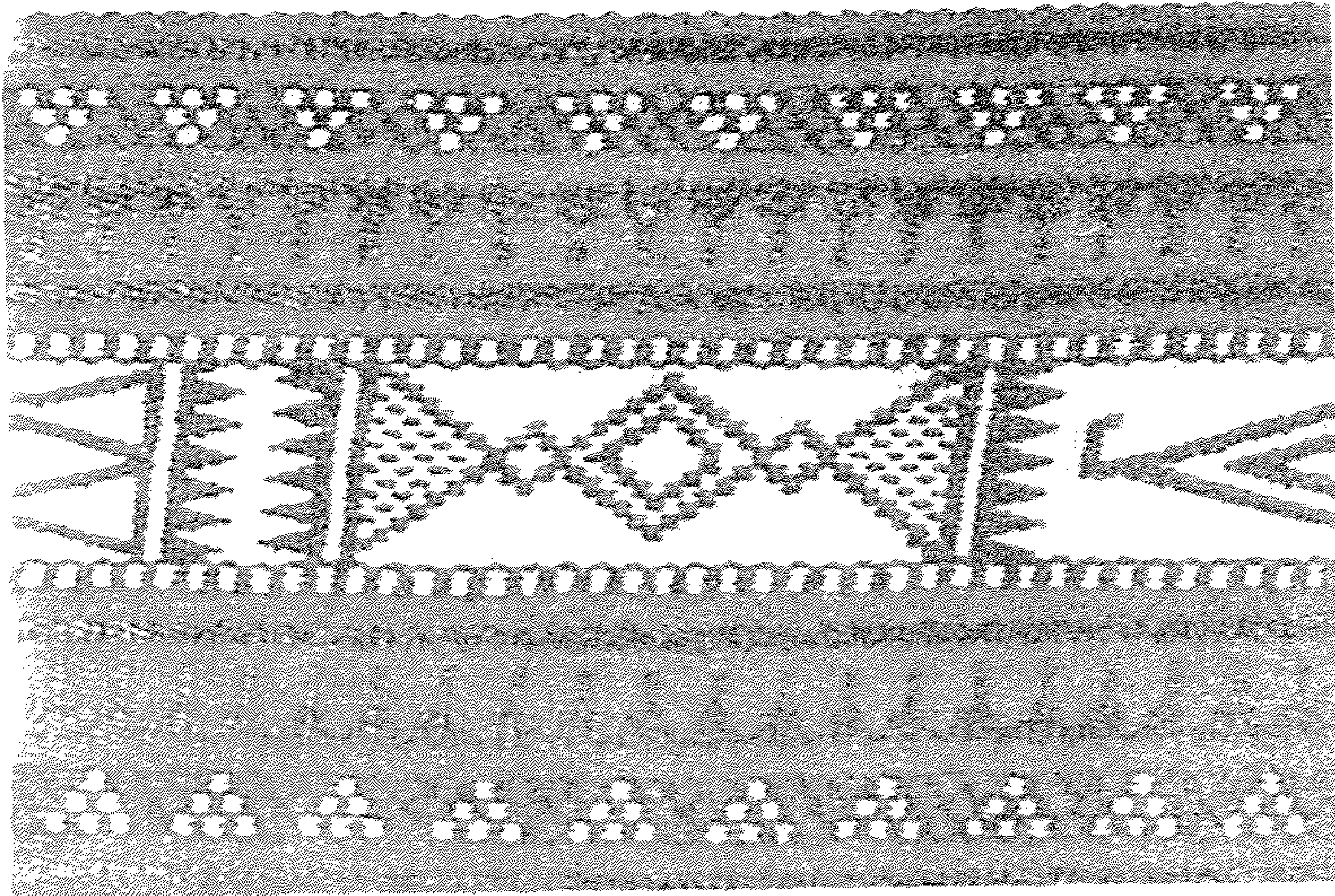
شكل (٣٢) صناعة السدو فى البادية من أقدم أنشطة المرأة

شكل (٣١) هـ / ب ديكن : الخيمة البدوية ، المـأثورات الشعبية ، العدد (٤) السنة الأولى ، ص (٦٨) .

شكل (٣٢) وزارة الإعلام : إدارة الآثار والمتاحف ، ص (٦٥) .



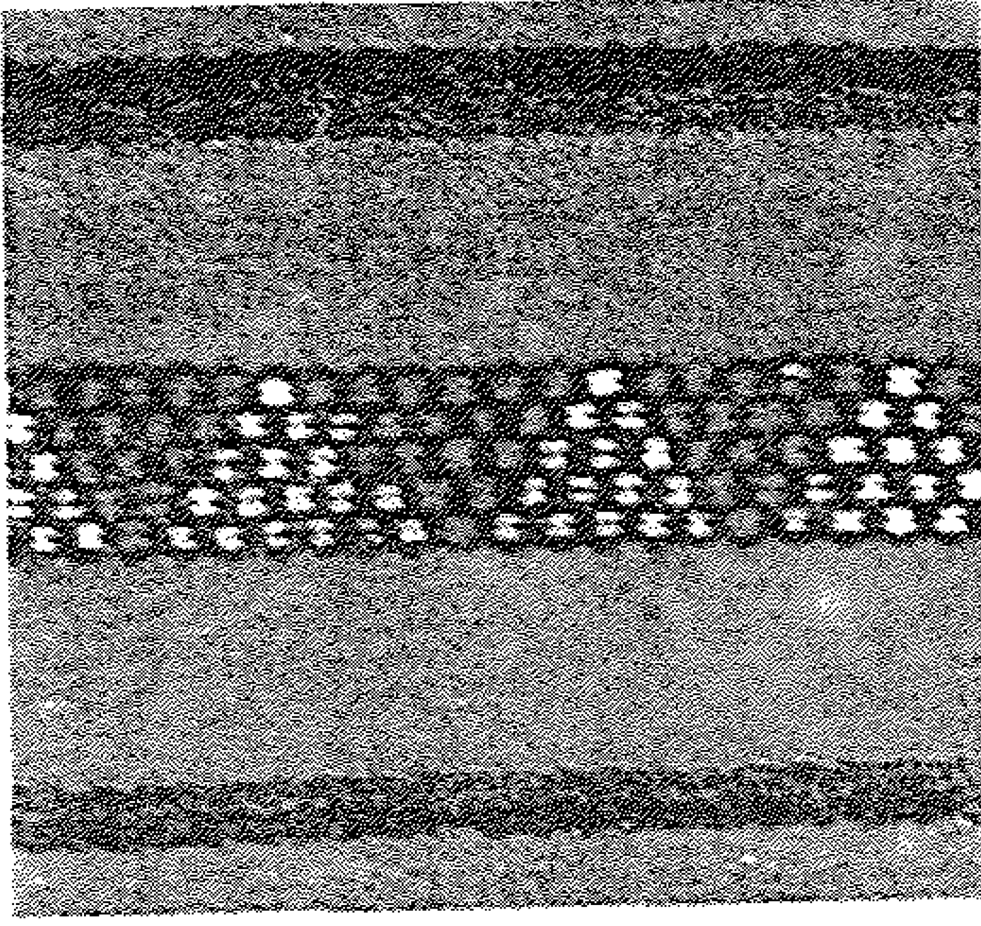
سحل (١١) مساحه من زخارف الصوف الأسود الطبيعى



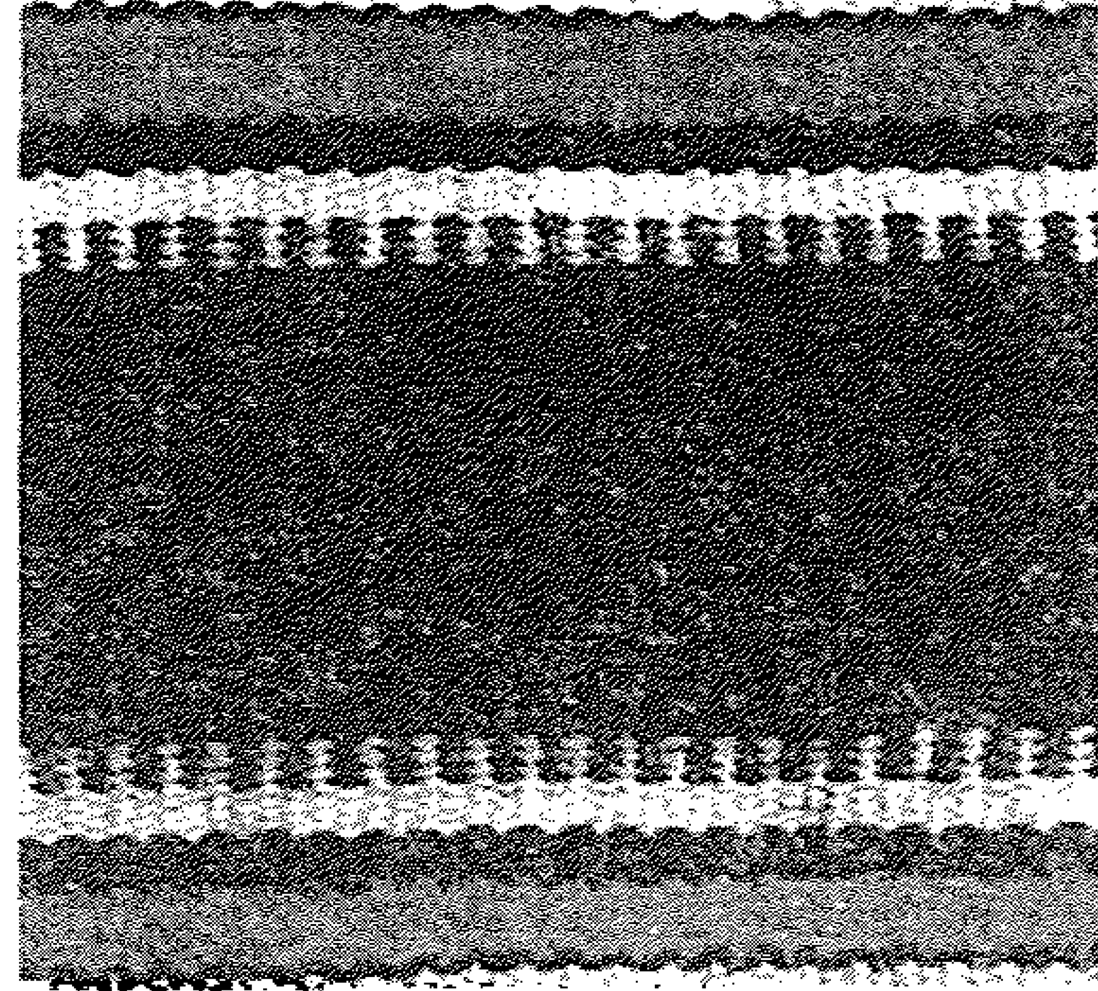
شكل (٣٤) نموذج من زخارف ونقوش نسيج السدو

شكل (٣٣) هـ / ب ديكن : الخيمة البدوية ، المـأثورات الشعبية ، العدد (٤) السنة الأولى ، ص (٧٣) .

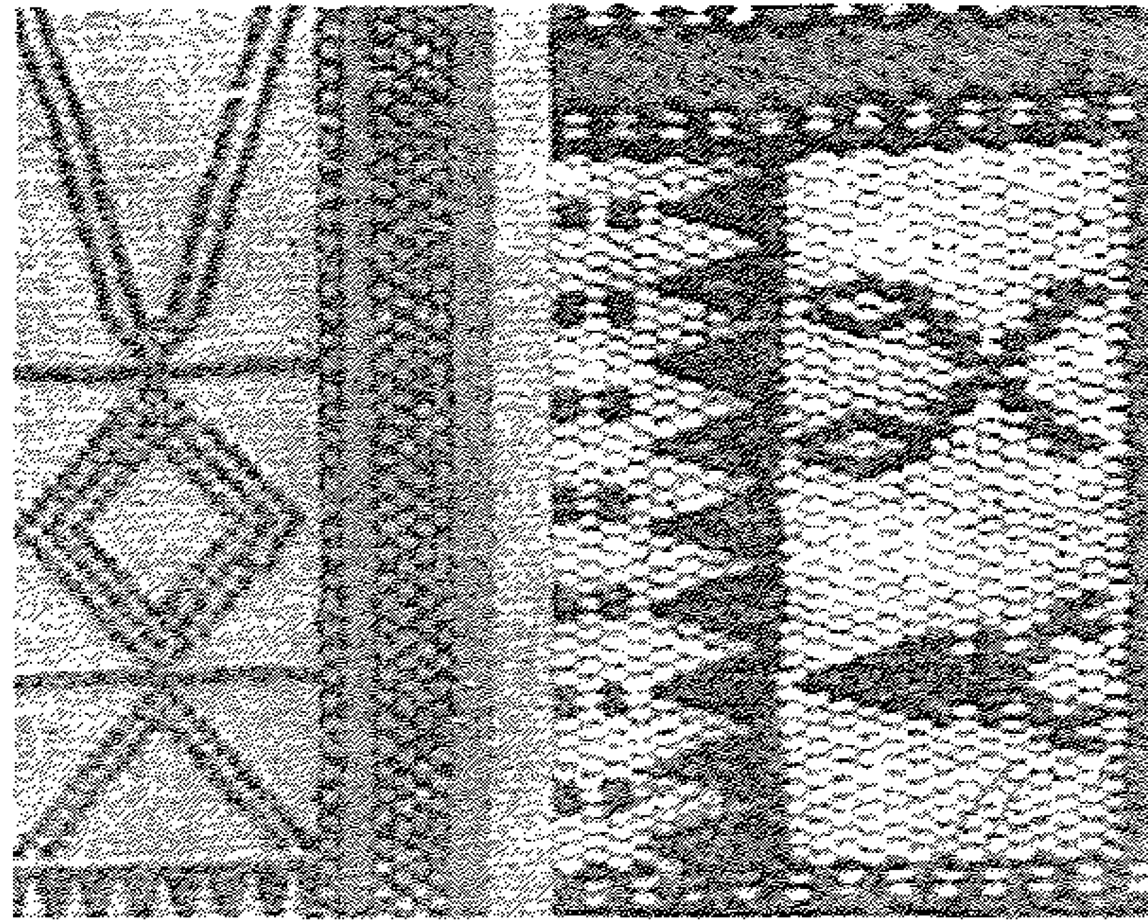
شكل (٣٤) صفوت كمال : مدخل لدراسة الفلكلور الكويتي ، ص (٣٤) .



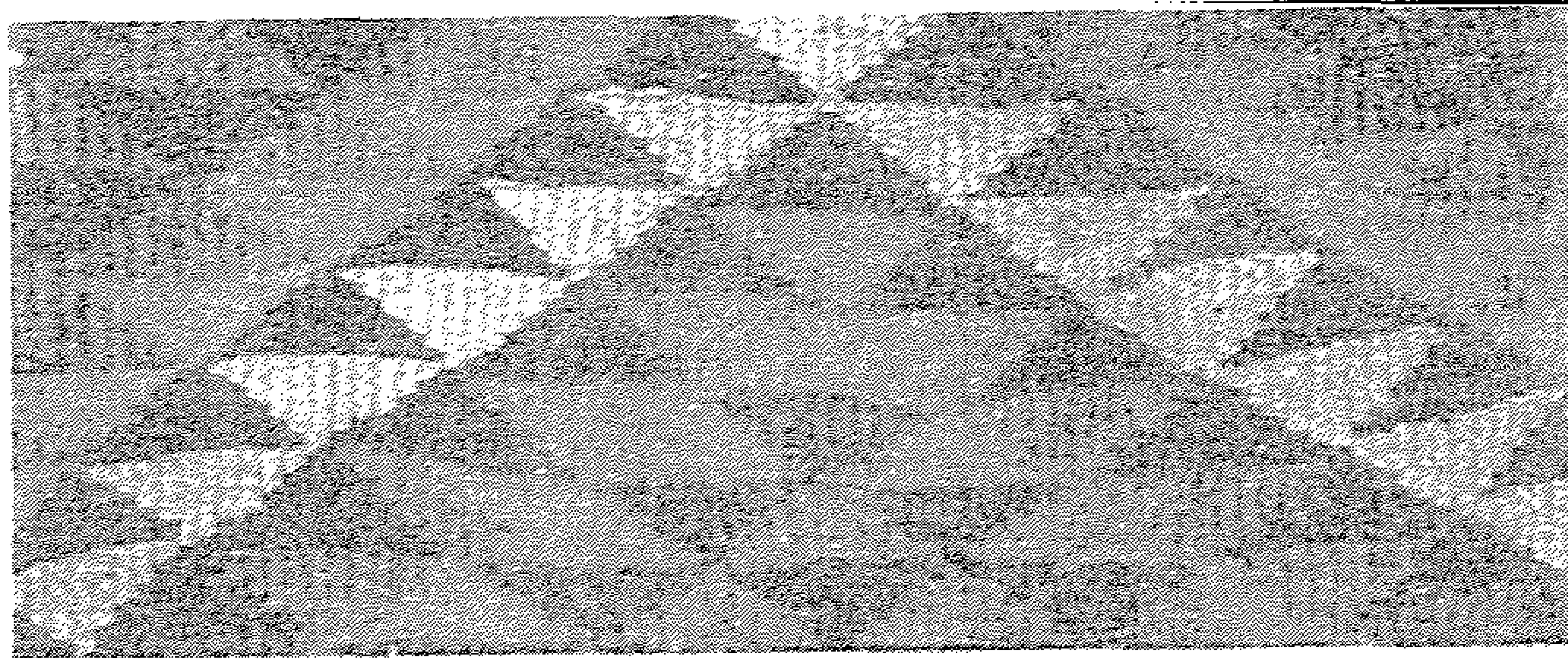
نقشة عويرجان



نقشة حباب



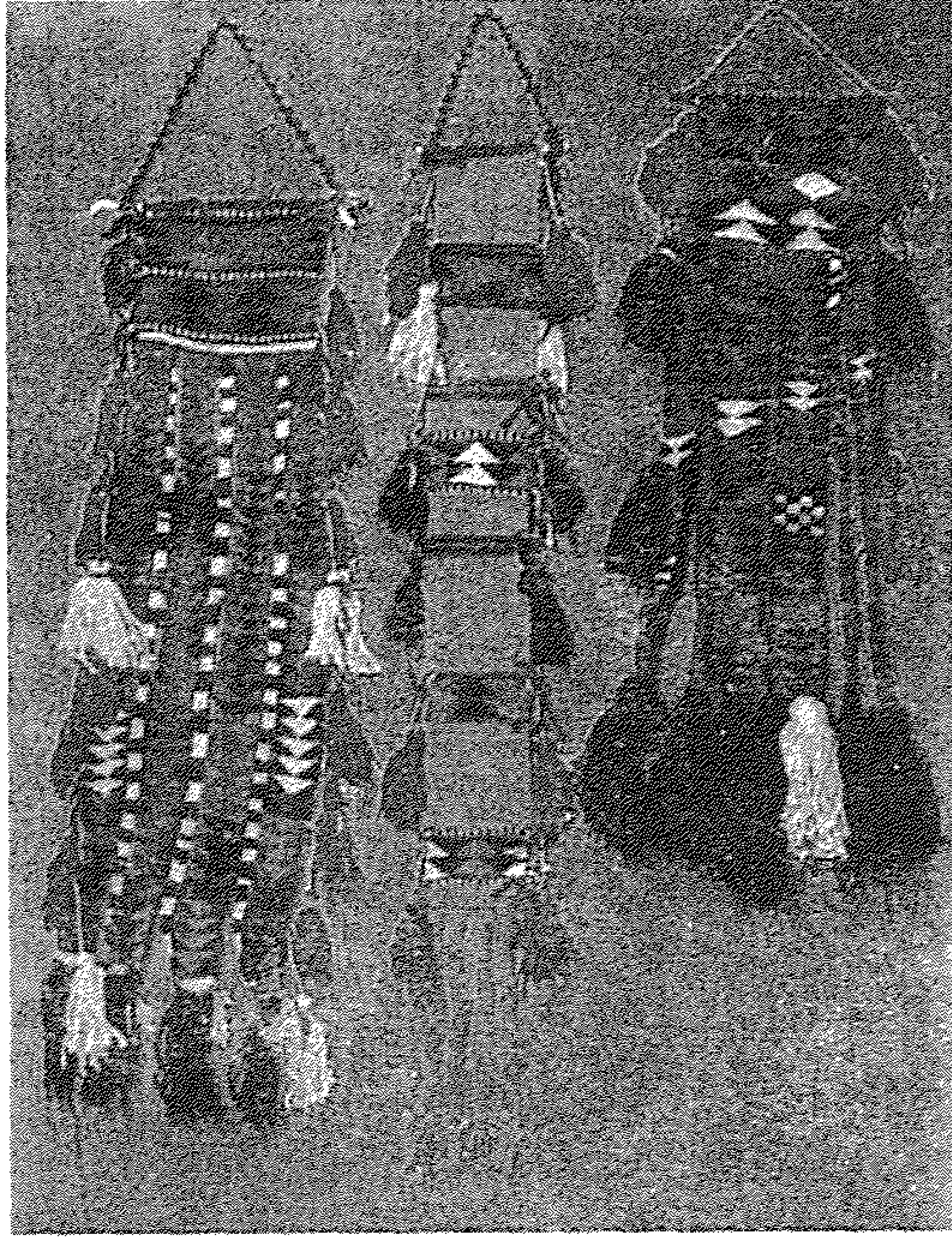
نقشة الشجرة



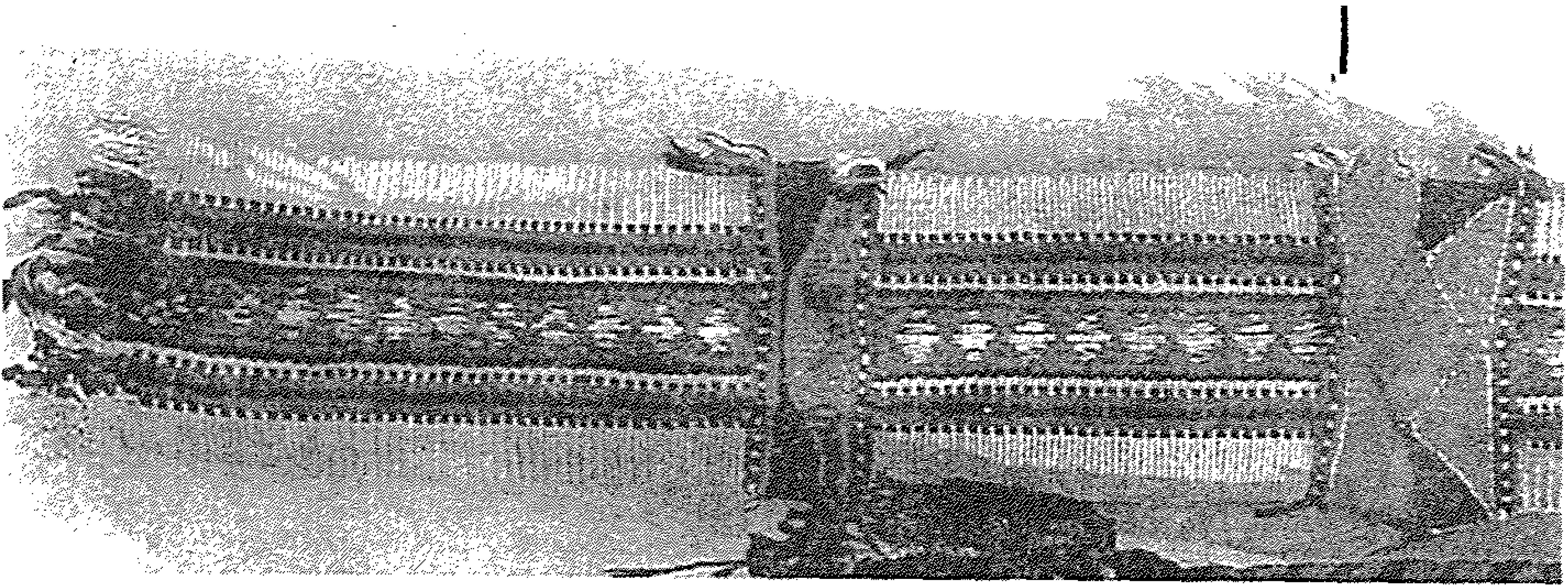
نقشة حنبلية

شكل (٣٥) أنواع نقاش نسيج السدو

شكل (٣٥) صالح غريب : السـدو ، المـأثورات الشعبية العـدد (١٠) ، السنة الثالثة ، ص (١١٤ ، ١١٦) .



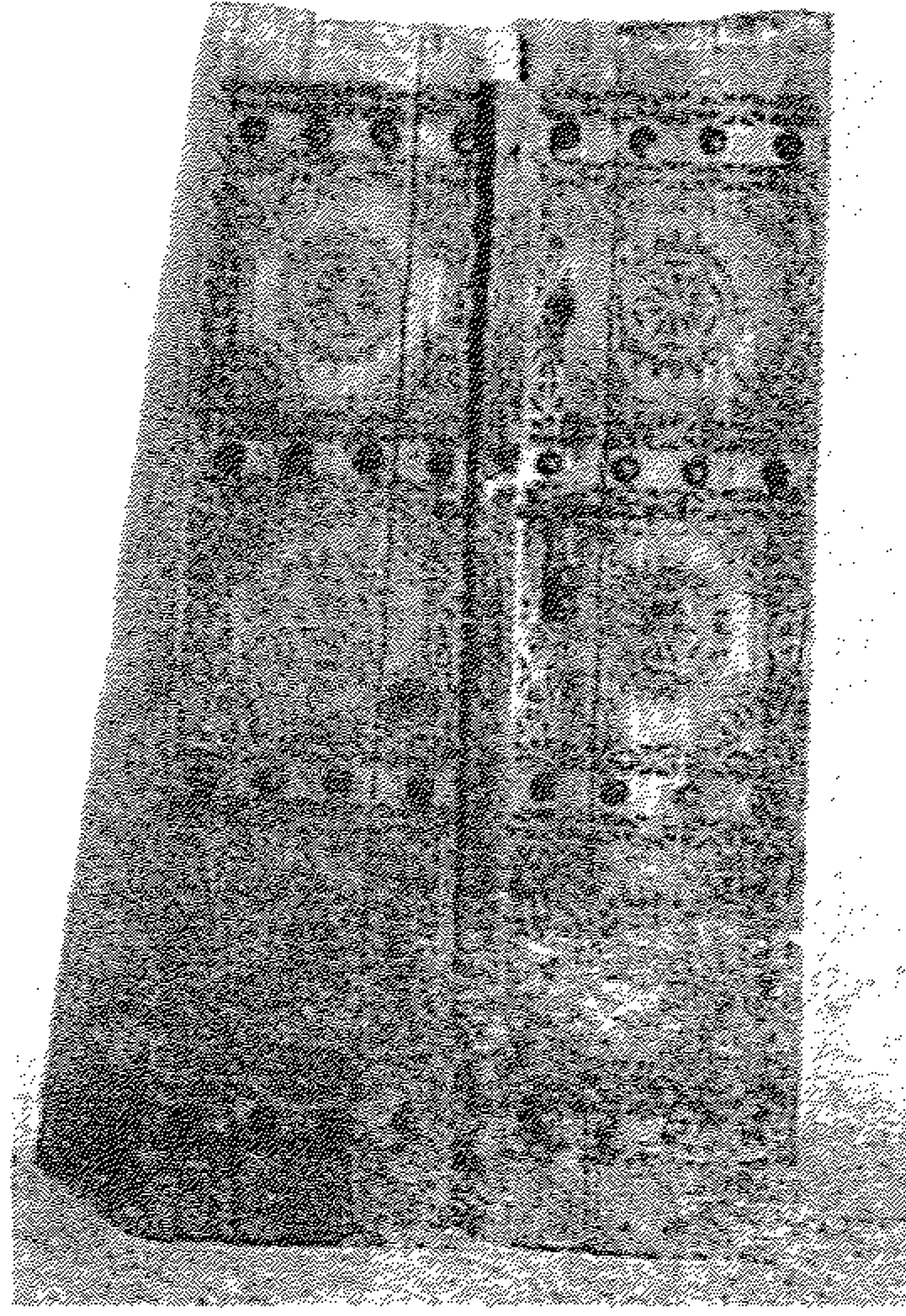
شكل (٣٦) بعض المنتجات المصنعة من نسيج السدو



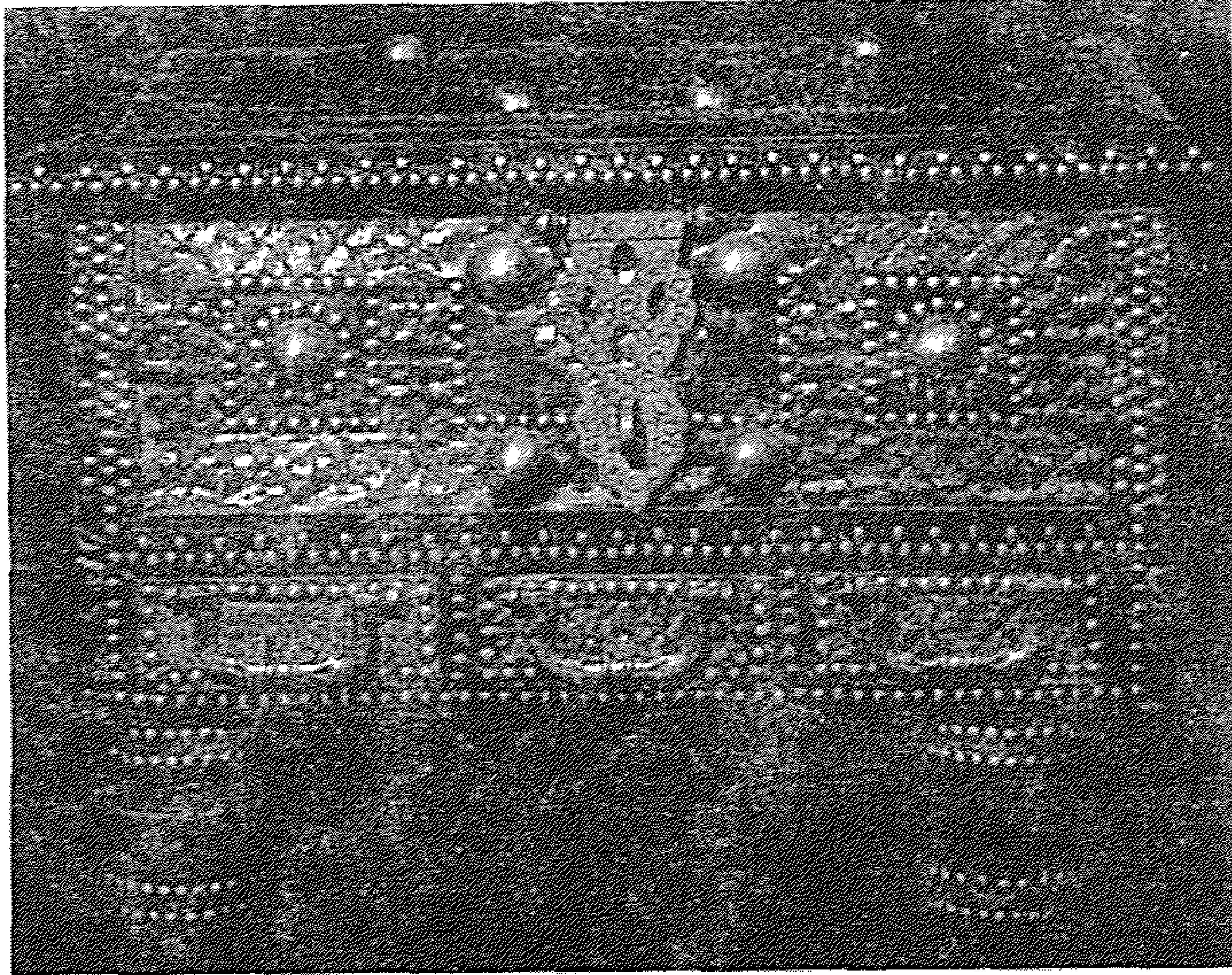
شكل (٣٧) شريط مصنع من نسيج السدو

شكل (٣٦) صفوت كمال : مدخل لدراسة الفلكلور ، ص (١١٤) .

شكل (٣٧) صالح غريب : السدو ، المأثورات الشعبية ، العدد (١٠) ، السنة الثالث ص (١١٣) .

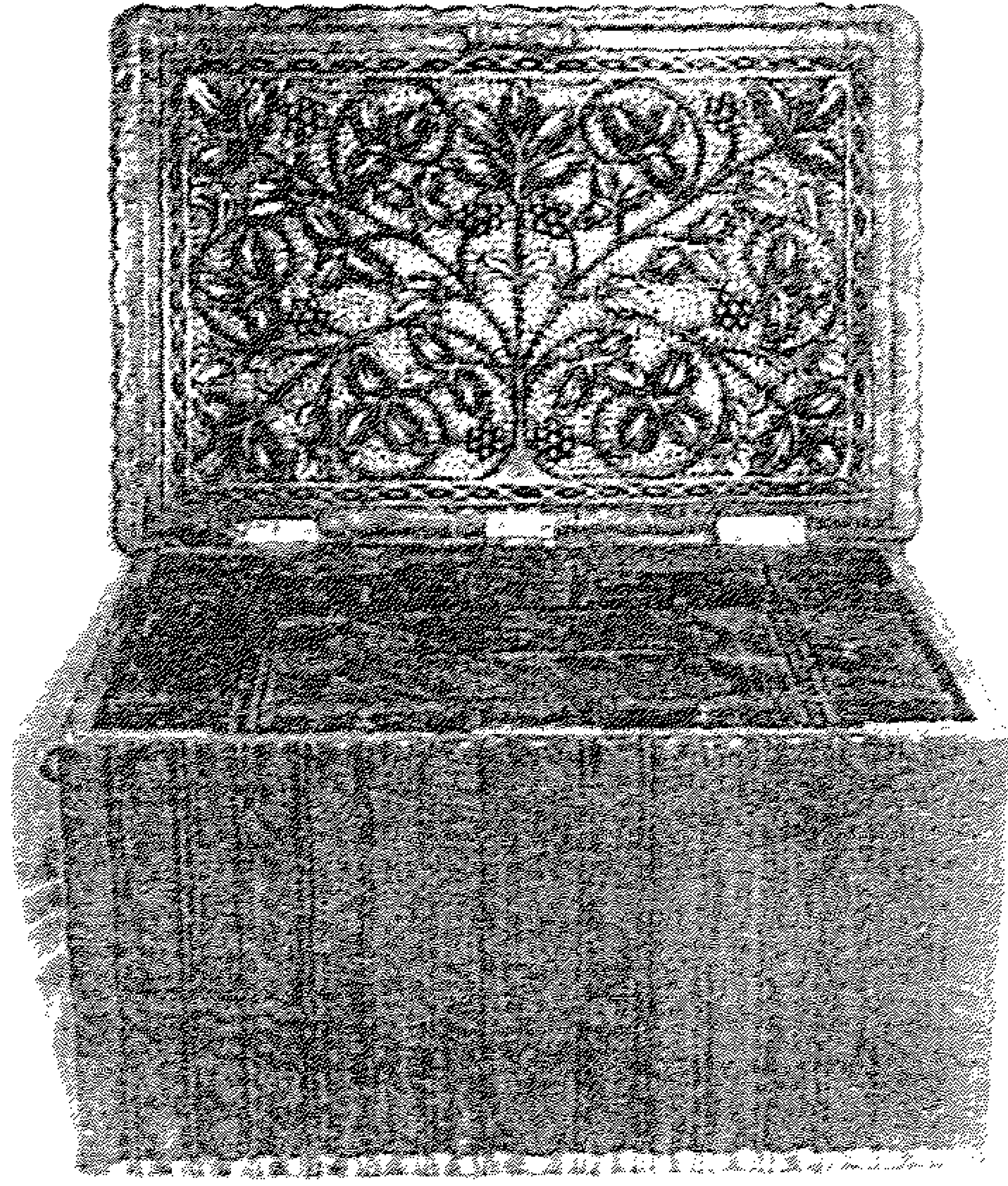


شكل (٣٨) نموذج من زخارف الأبواب الخشبية

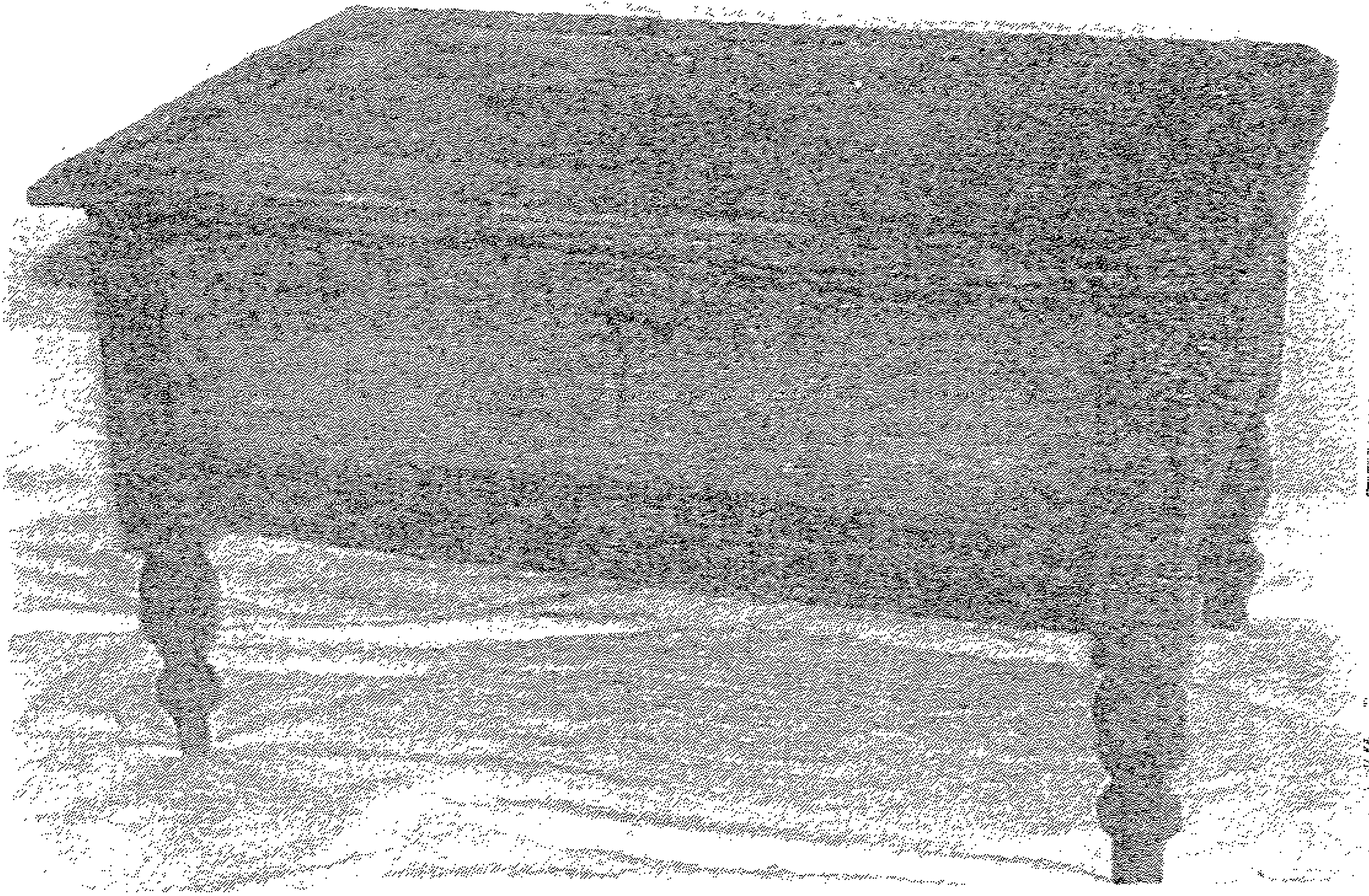


شكل (٣٩) صندوق مبيت وعليه الزخارف من الخارج

شكل (٣٨) صفوت كمال : مدخل لدراسة الفولكلور الكويتي ، ص (٣٣) .
شكل (٣٩) المأثورات الشعبية ، العدد (٨) ، السنة (٢) ، الغلاف .

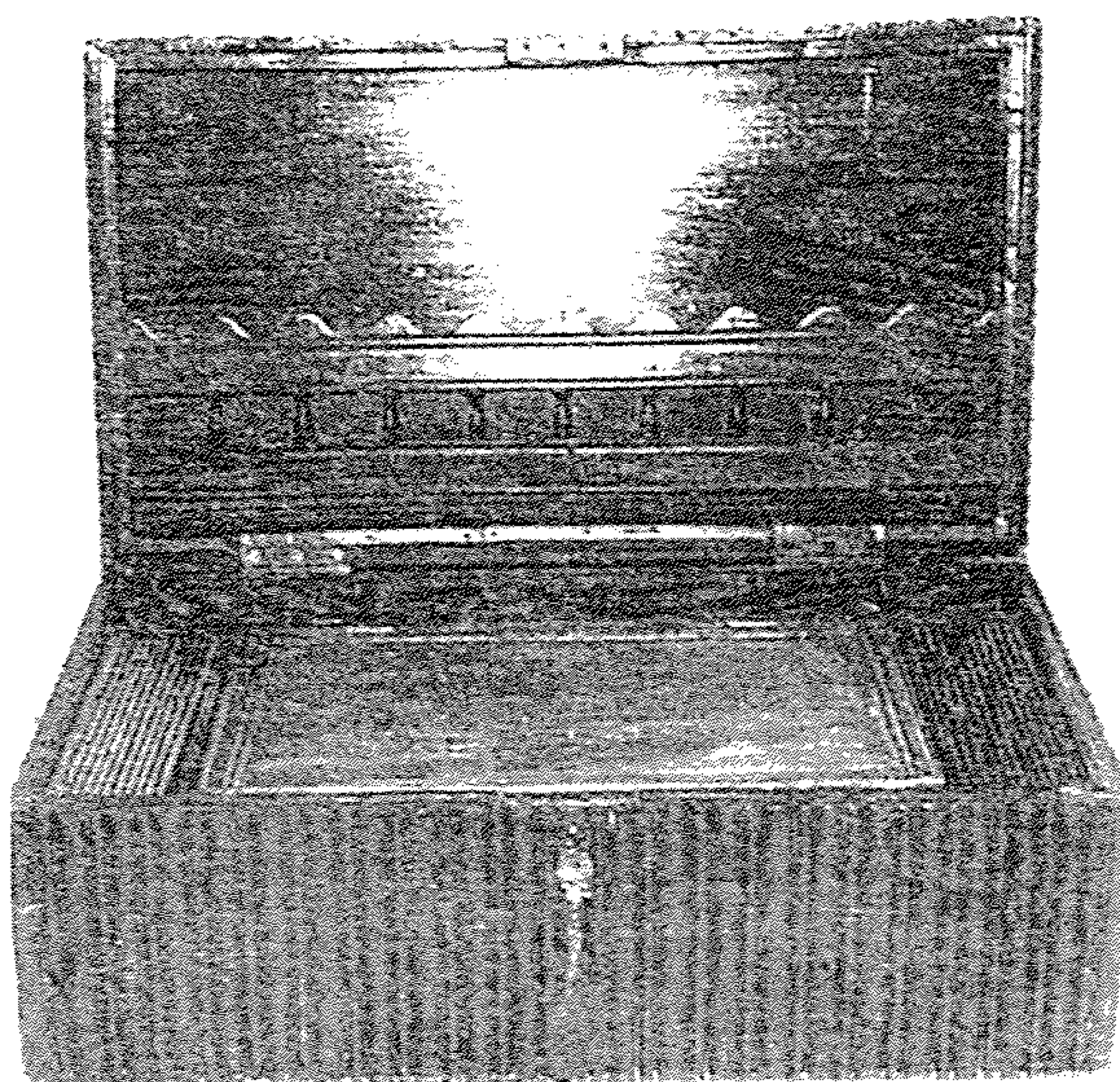


(أ)

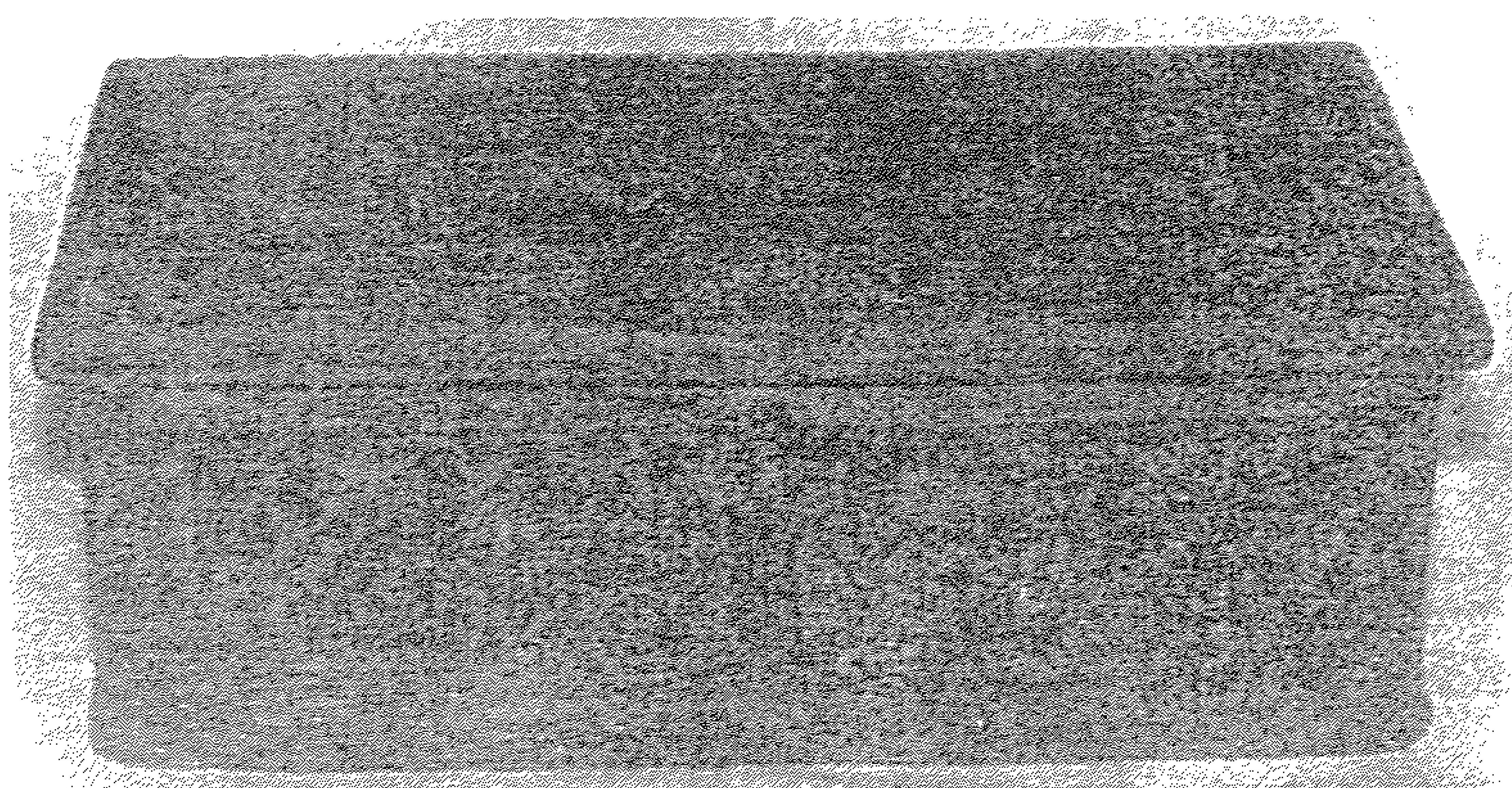


(ب) شكل (٤٠) أنواع من البشتخته

شكل (٤٠) عادل محمد العبد الغنى : الأدوات الشعبية الكويتية .
(أ) ص (٦٧)
(ب) ص (١٤٢)



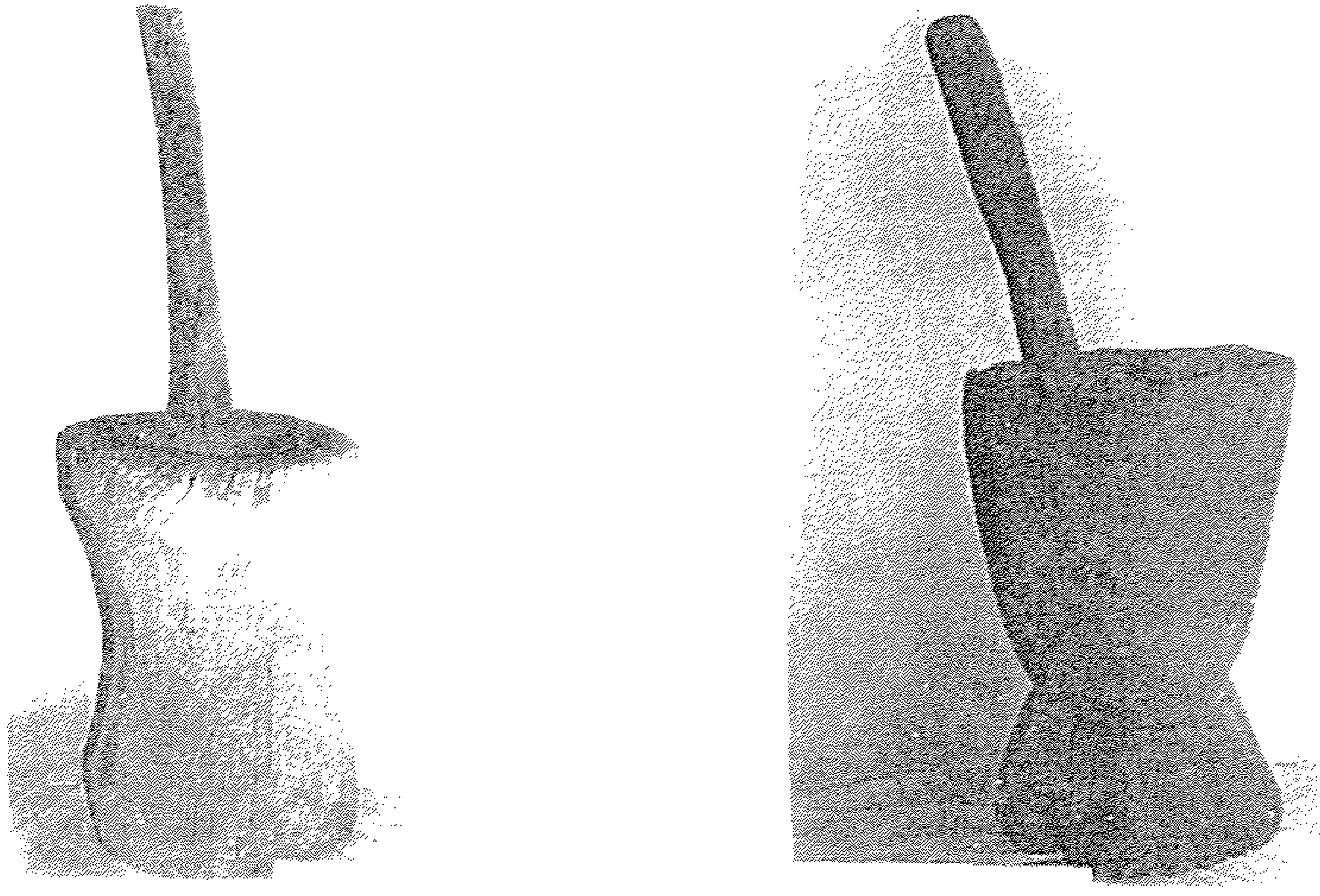
(أ)



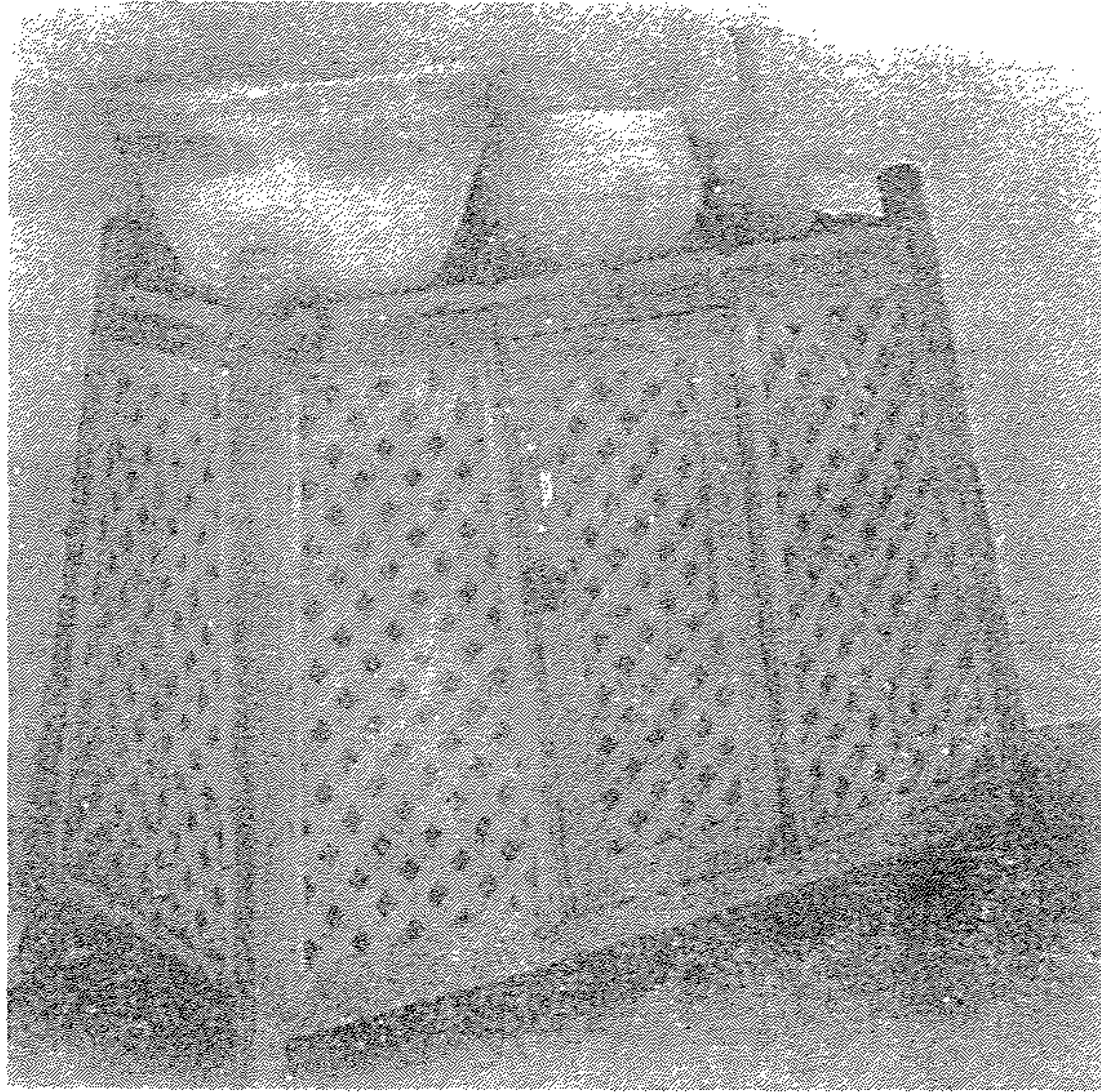
(ب)

شكل (٤١) أنواع من البشتخته

شكل (٤١) عادل محمد العبد الغنى : الأدوات الشعبية الكويتية .
(أ) بشنخته متوسط الحجم ، ص (٦٩) .
(ب) بشتخته صغير الحجم ، ص (٧٤) .



شكل (٤٢) أشكال من المنحاز

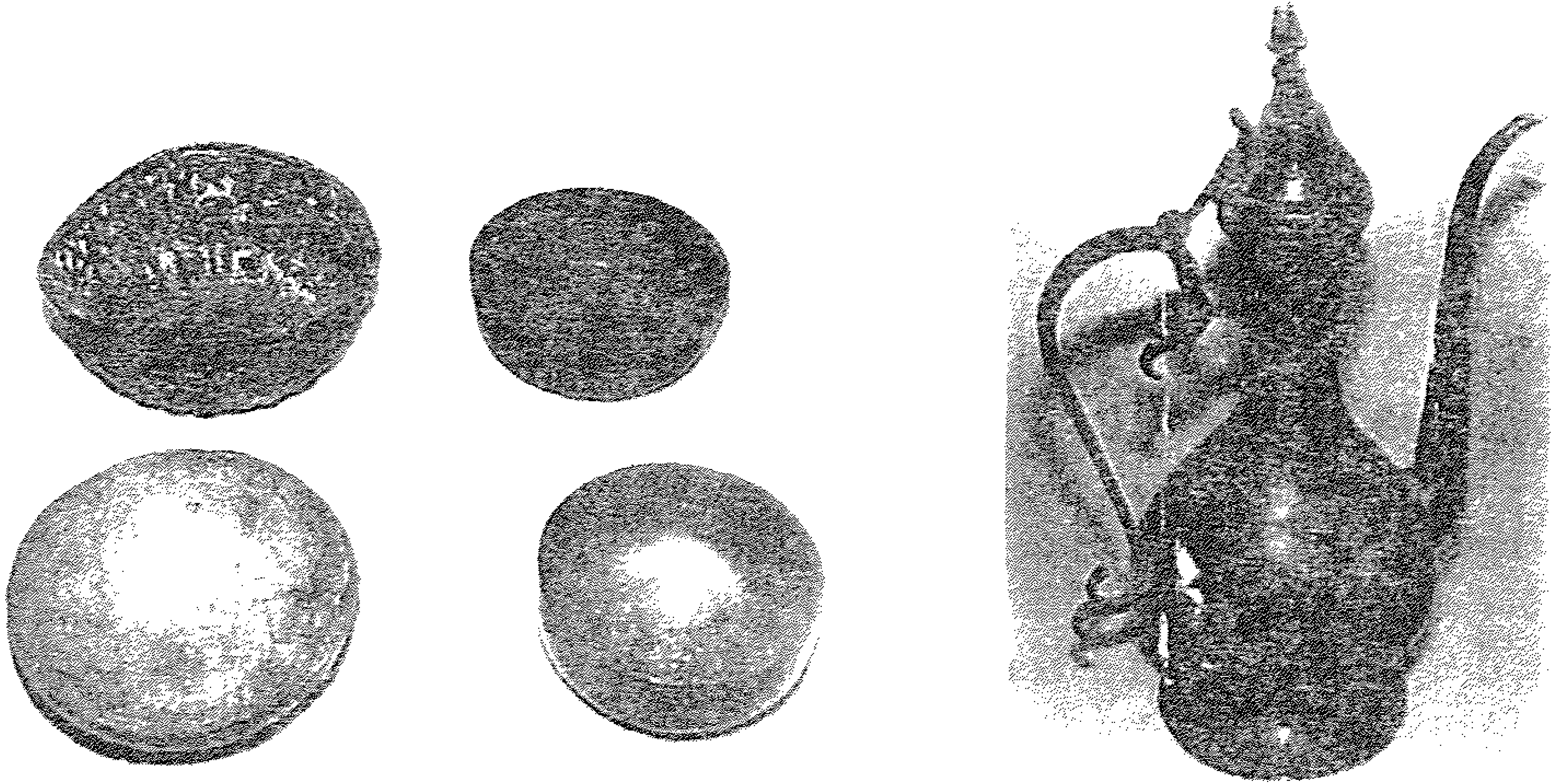


شكل (٤٣) الكرسى الخشبى وعليه أوانى حفظ وتبريد الماء المصنعة من الفخار

شكل (٤٢) عادل محمد العبد الغنى ، الأدوات الشعبية الكويتية ، ص ٥٨ ، ٦٠ .
شكل (٤٣) المرجع السابق ، ص ١٦٠ .



شكل (٤٤) أشكال من دلال القهوة النحاسية



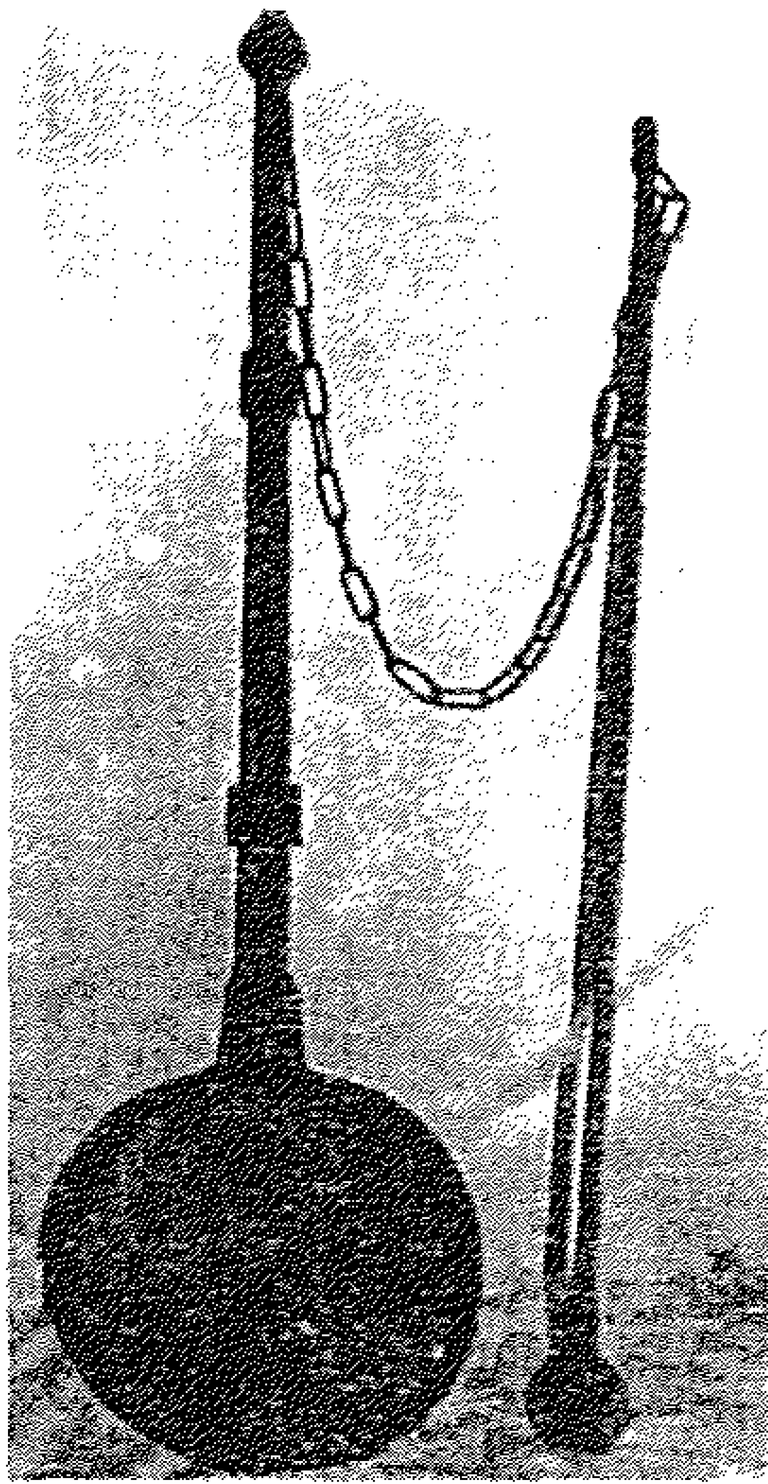
شكل (٤٥) أبريج النحاس

شكل (٤٦) الجيلة – القراف

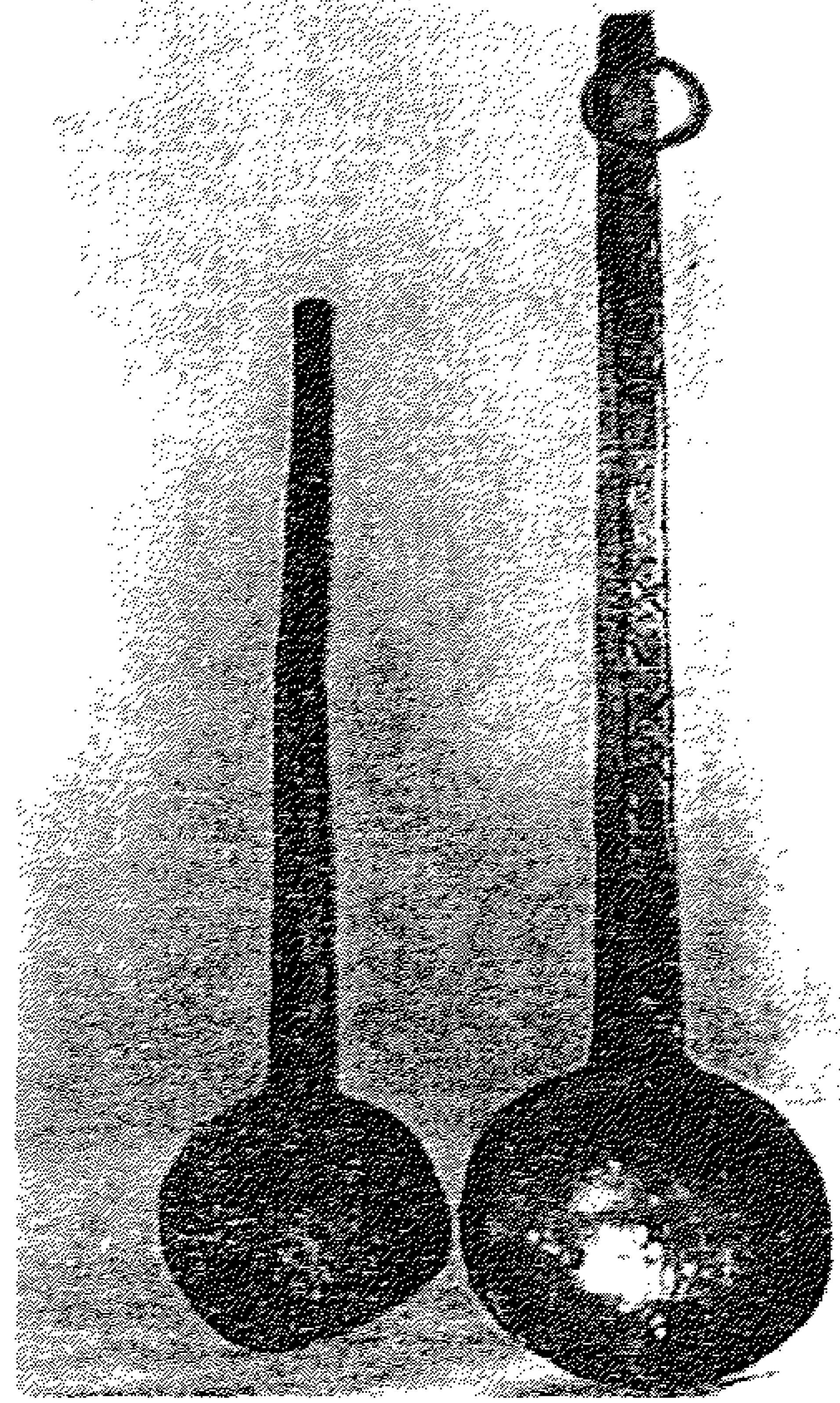
شكل (٤٤) عائشة الخليفى ، أدوات القهوة العربية فى البيت الخليجى ، المأثورات الشعبية ، العدد (٧) السنة الثانية ، ص ٩٥ .

شكل (٤٥) عادل محمد العبد الغنى : الأدوات الشعبية الكويتية ، ص ١٣٢ .

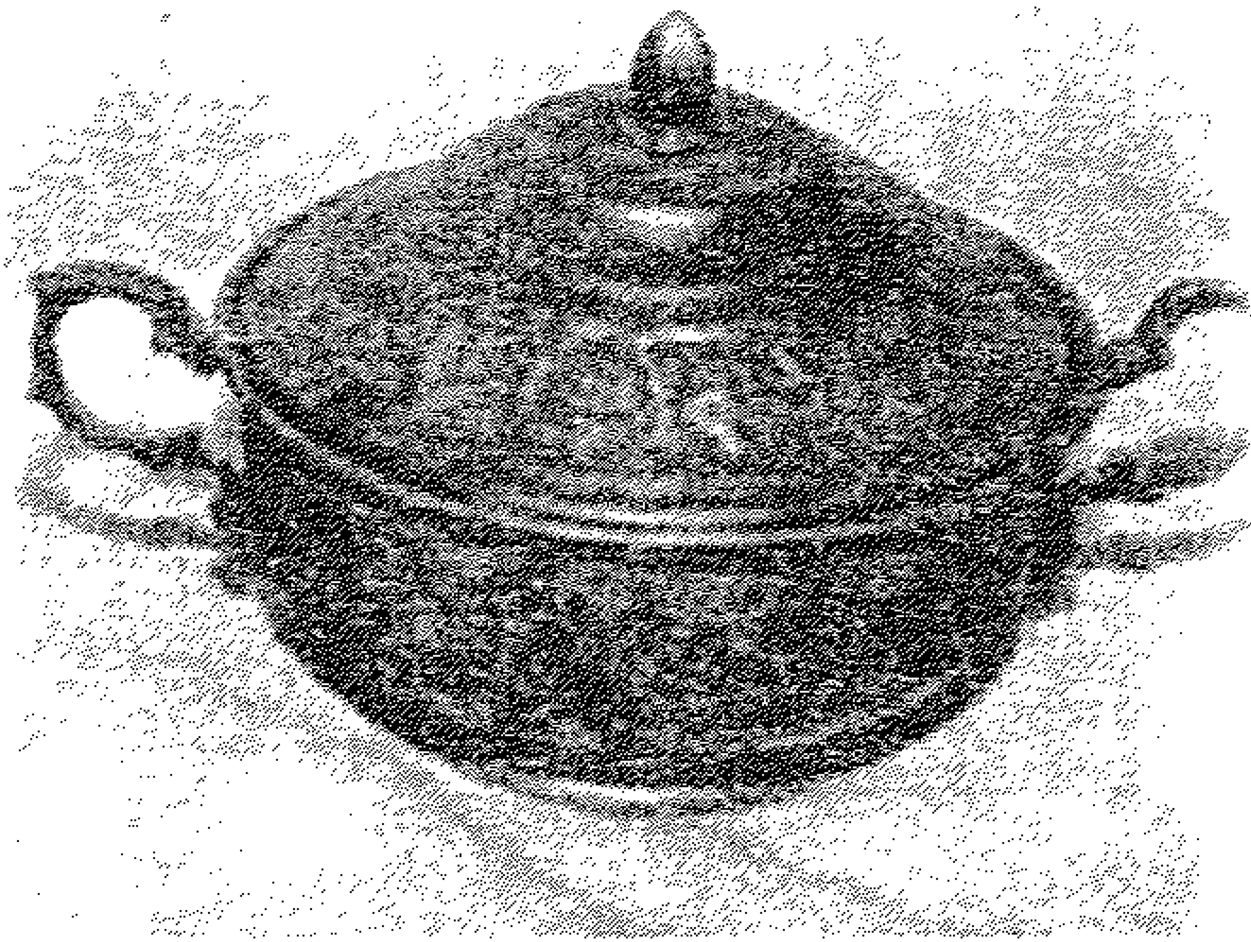
شكل (٤٦) المرجع السابق ، ص ٤٧ .



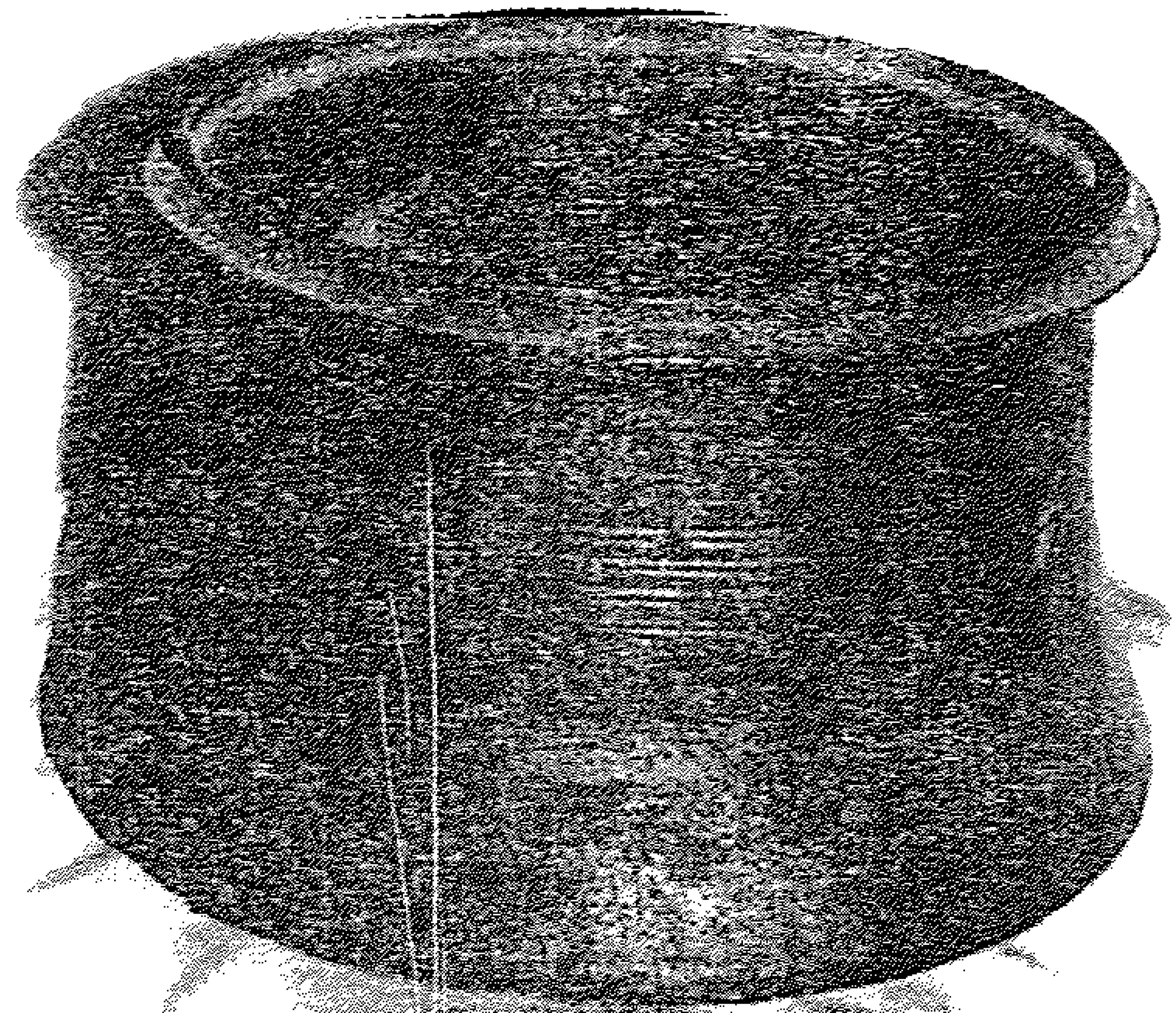
شكل (٤٨) المحماس



شكل (٤٧) الملاس

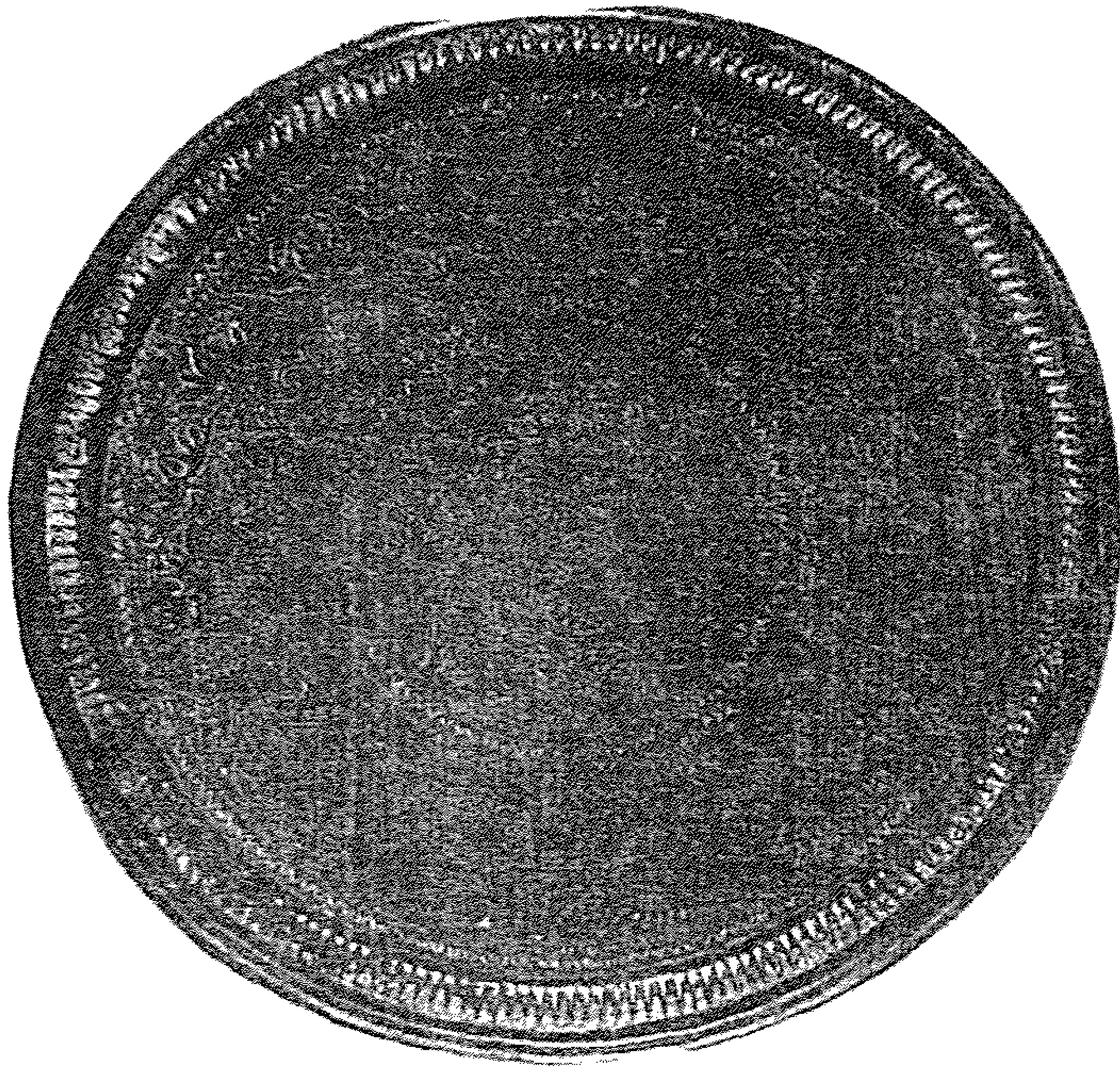


شكل (٥٠) ماعون - البخور

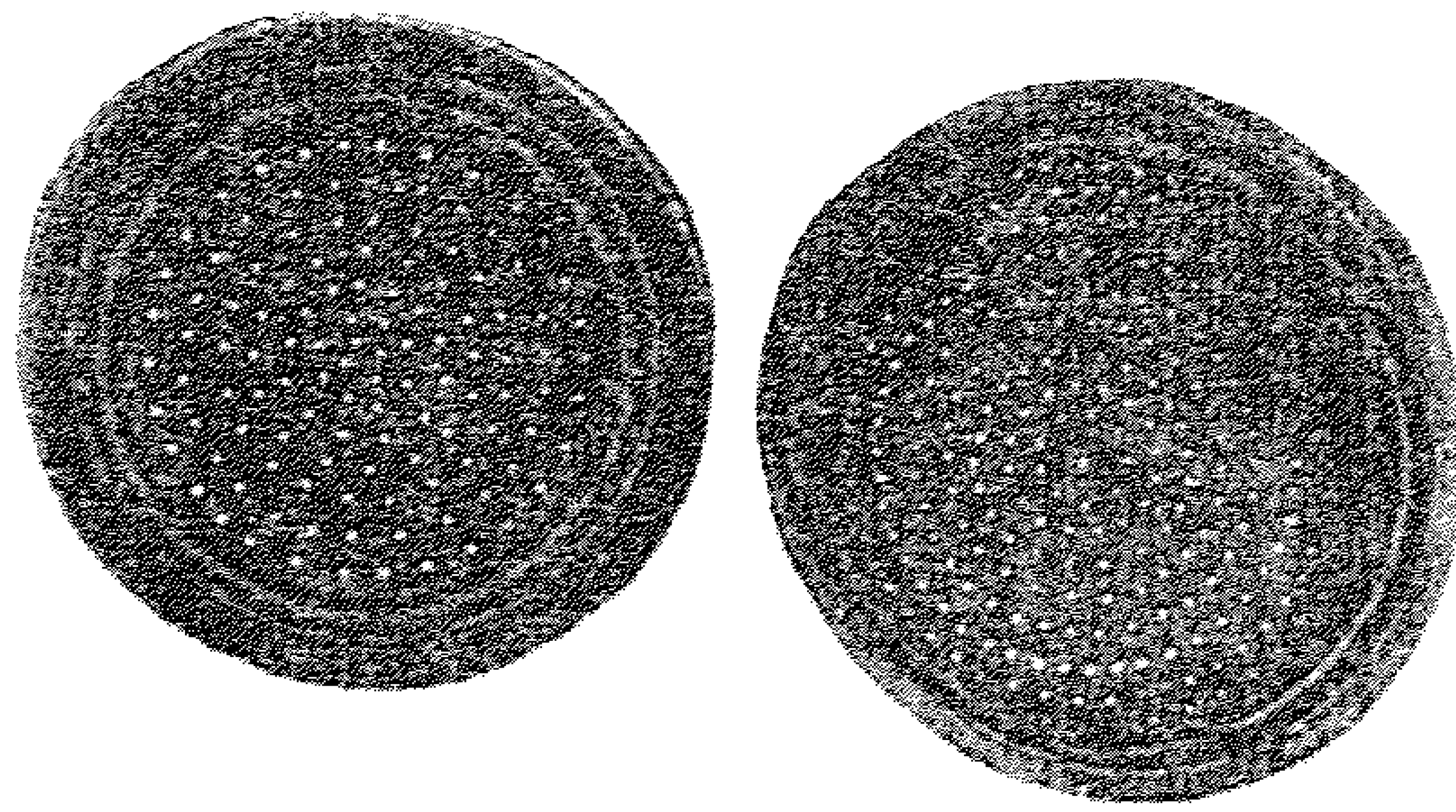


شكل (٤٩) قدر صفر

شكل (٤٧) عادل محمد العبد الغنى : الأدوات الشعبية الكويتية ، ص ٤٥ .
شكل (٤٨) المرجع السابق ، ص ٤٢ .
شكل (٤٩) المرجع السابق ، ص ٣٨ .
شكل (٥٠) المرجع السابق ، ص ١٦٠ .

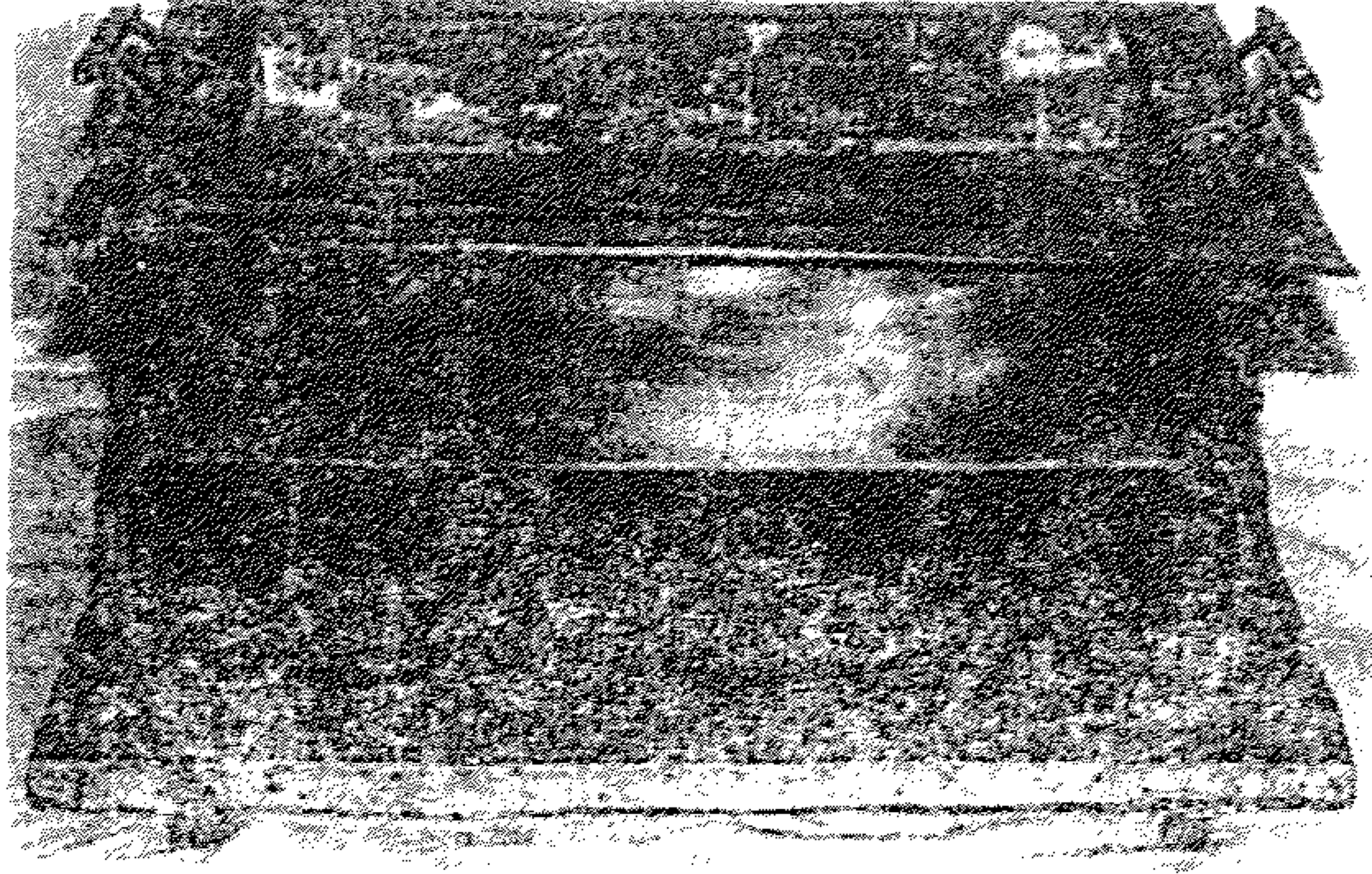


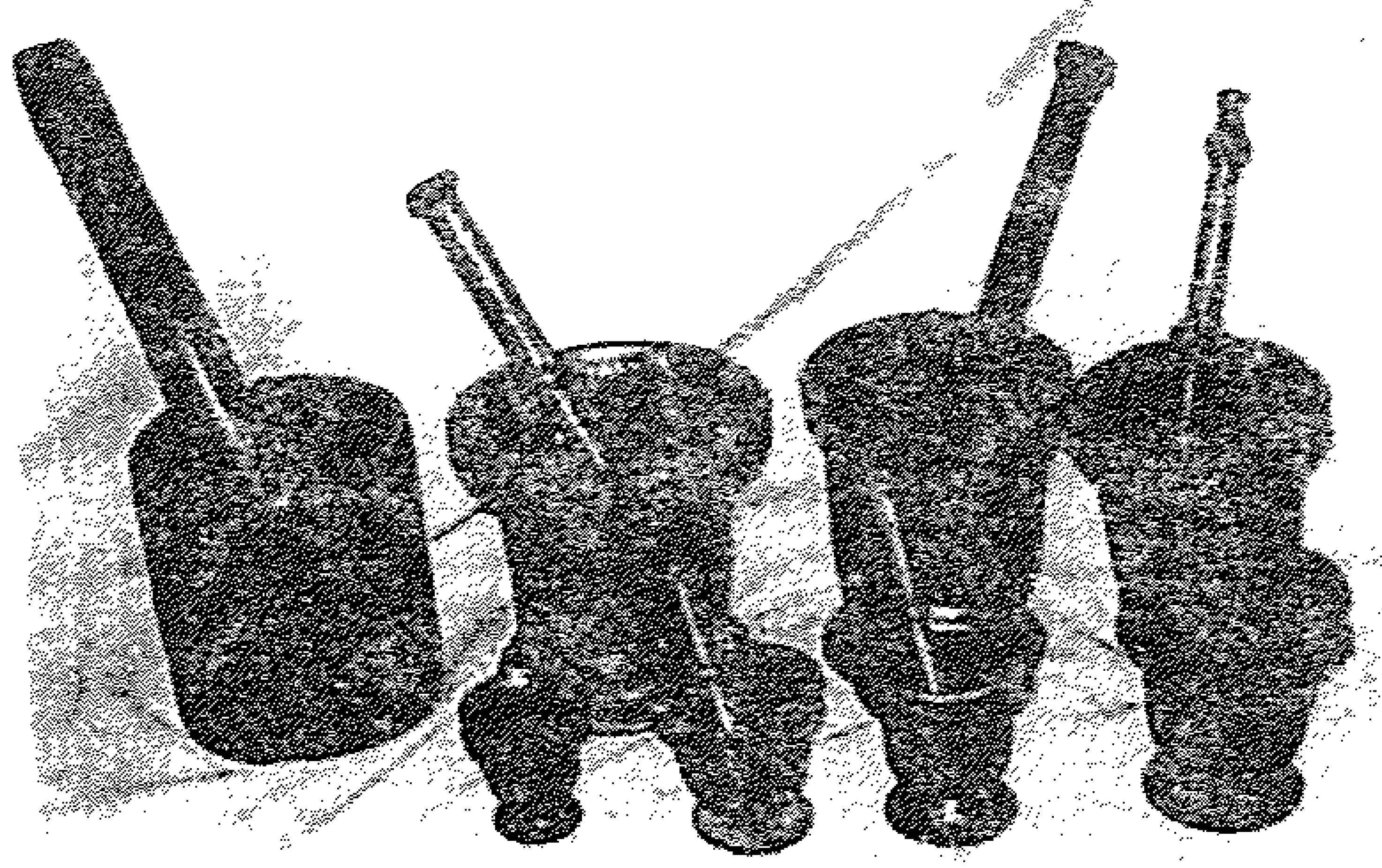
شكل (٥١) صينية صفر



شكل (٥٢) المشخال

شكل (٥١) عادل محمد العبد الغنى : الأدوات الشعبية الكويتية ، ص ٣٣ .
شكل (٥٢) المرجع السابق ، ص ٤٦ .



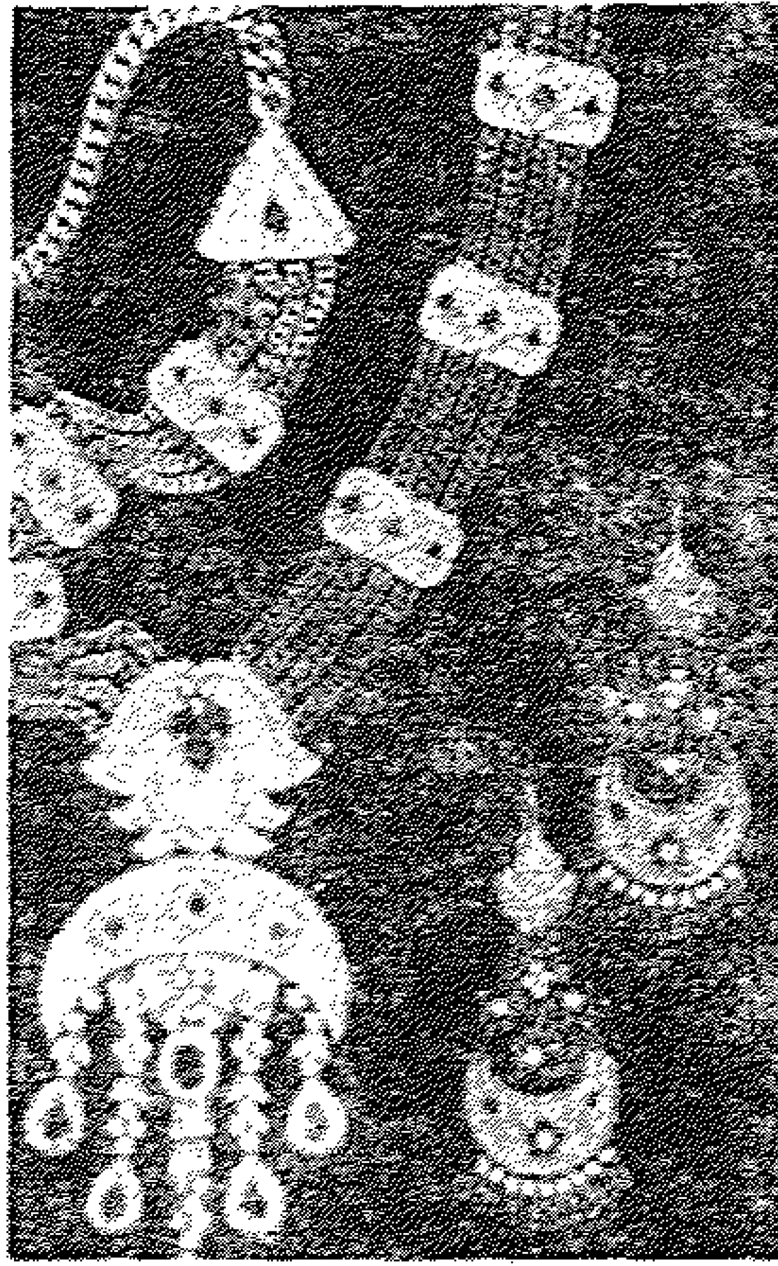


شكل (٥٤) الهاونات

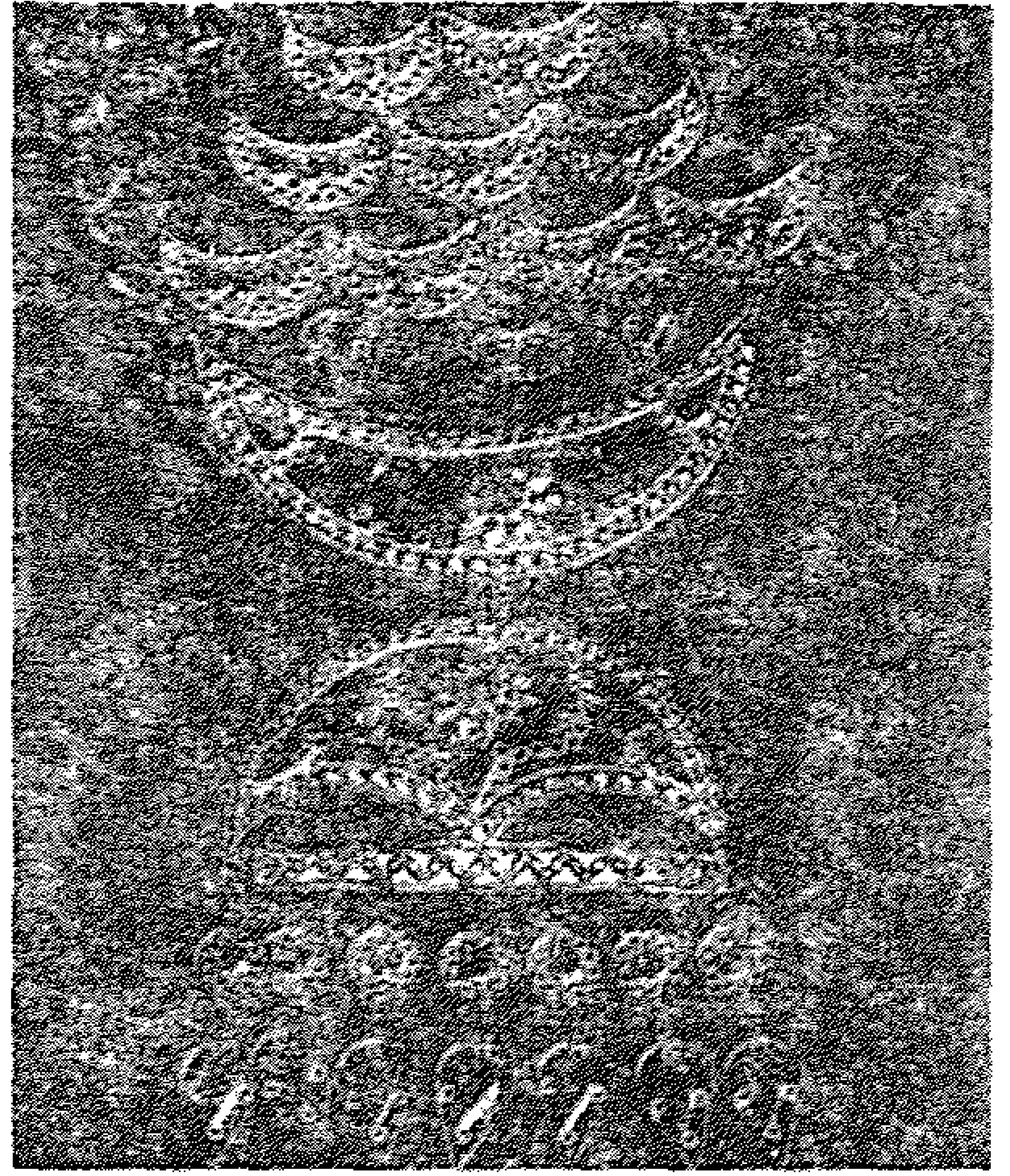
شكل (٥٣) عادل محمد العبد الغنى : الأدوات الشعبية الكويتية ، ص ٦٣ .
شكل (٥٤) المرجع السابق ، ص ٤٣ .



(أ)



(ج)



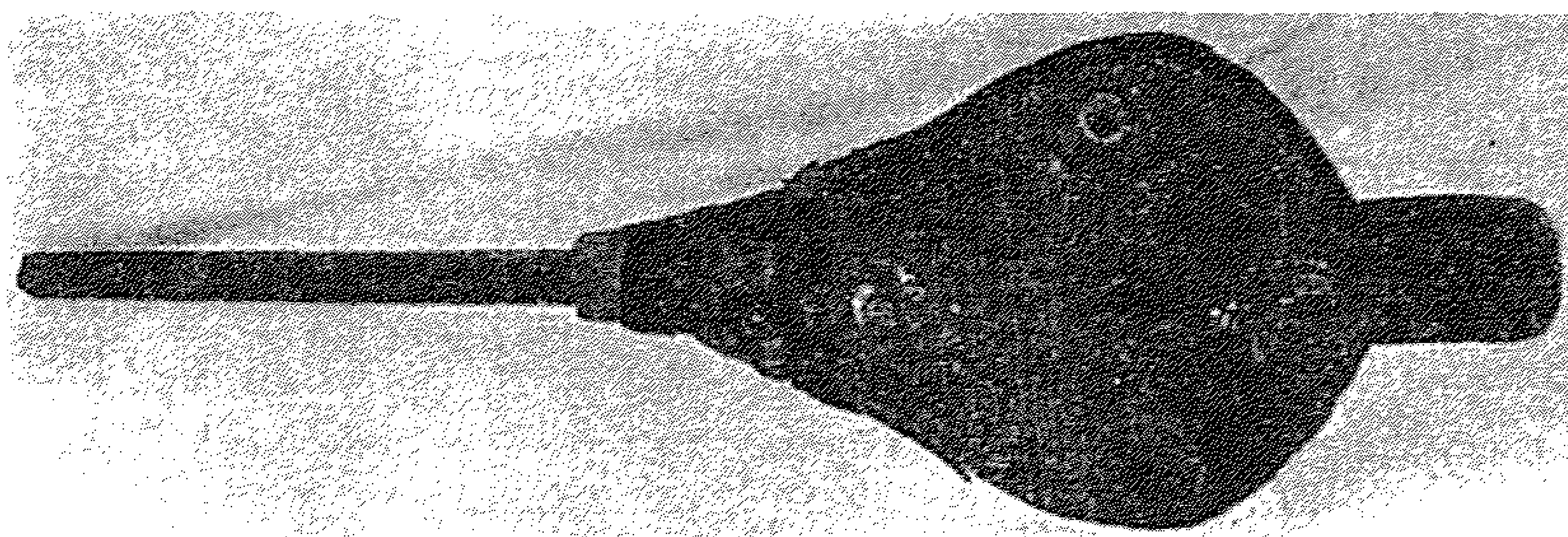
(ب)

شكل (٥٥) نماذج من منتجات صياغة الذهب

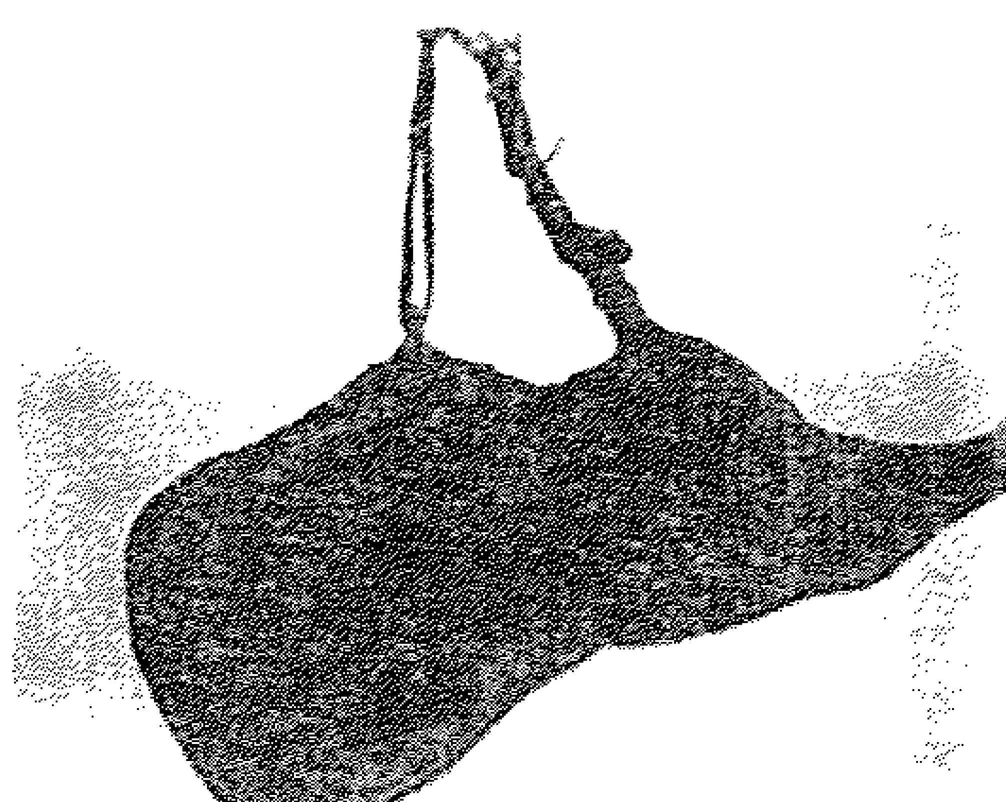
شكل (٥٥) (أ) عبد العزيز المطاوعة : مقررات من اللهجة القطرية ، المأثورات الشعبية ، العدد ٢٥ السنة (٧) ، ص ٨٠ .

(ب) د. محمد رياض : صياغة الذهب التقليدية فى قطر : المأثورات الشعبية ، العدد ١٦ ، السنة الرابعة ، ص ١١٣ .

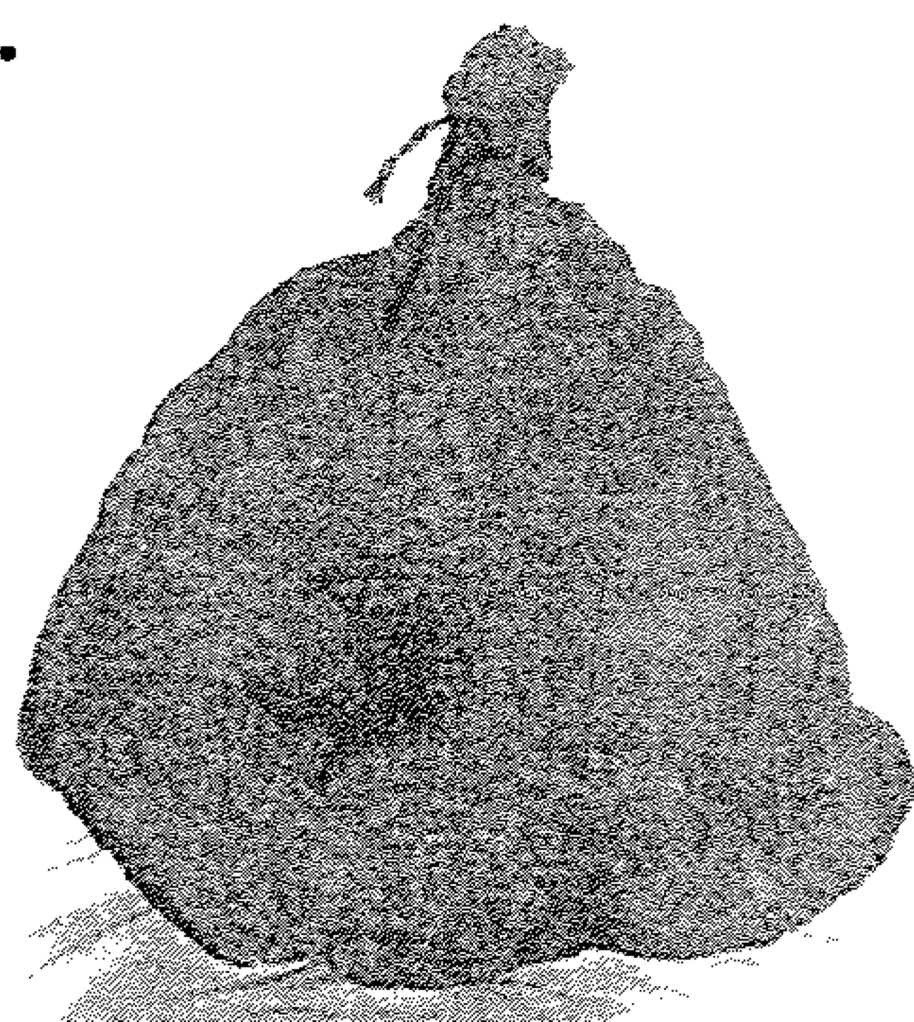
(جـ) د. نجلة إسماعيل العزى : صياغة الذهب التقليدية ، ص ١٤٥ .



شكل (٥٦) المنفاخ

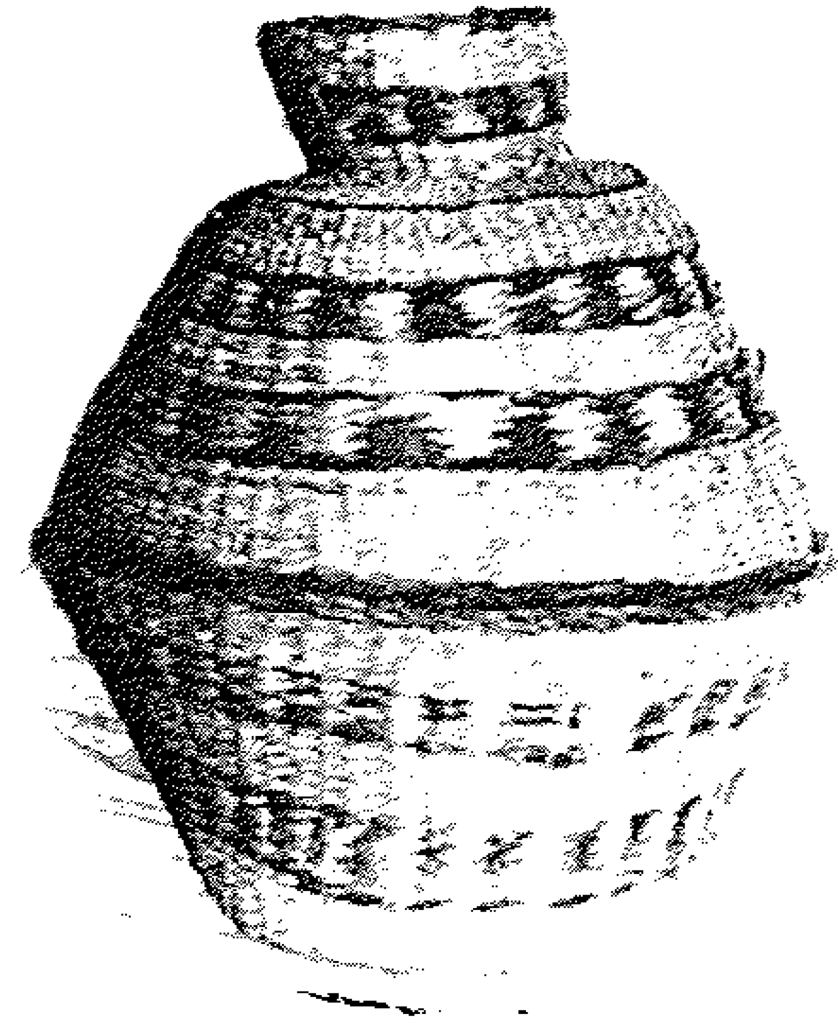


شكل (٥٧) جربة الماء

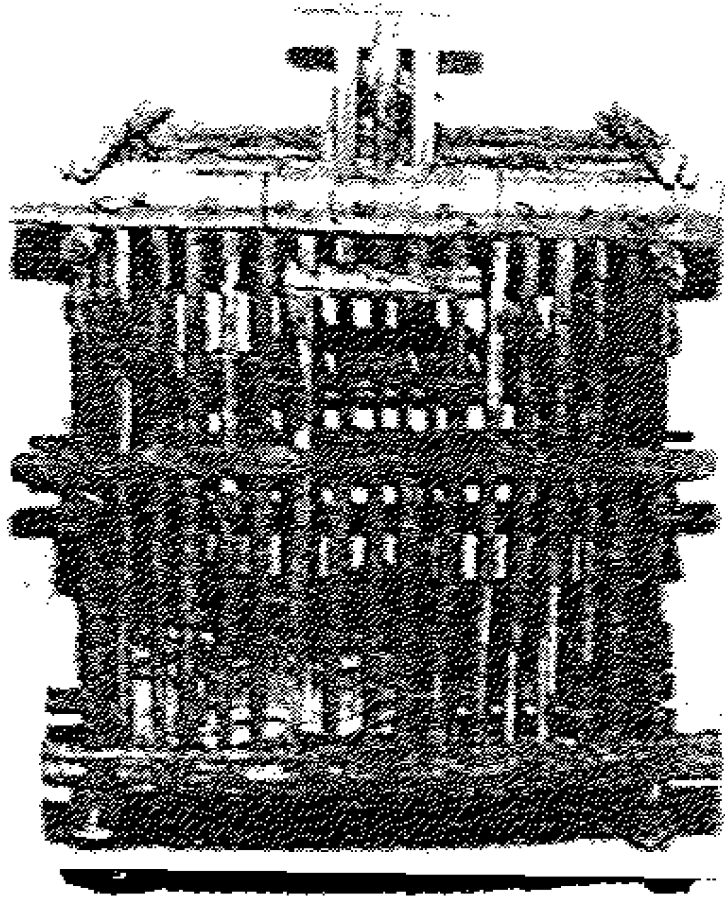


شكل (٥٨) عكة العداونى

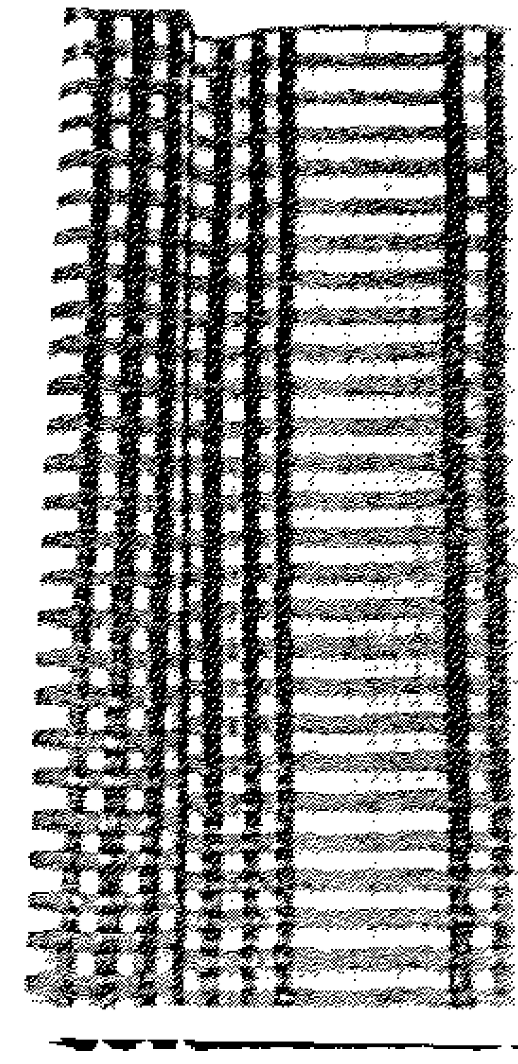
شكل (٥٦) عادل محمد عبد الغنى : الأدوات الشعبية الكويتية ، ص ٥٣ .
شكل (٥٧) المرجع السابق ، ص ١٣٠ .
شكل (٥٨) المرجع السابق ، ص ٦٢ .



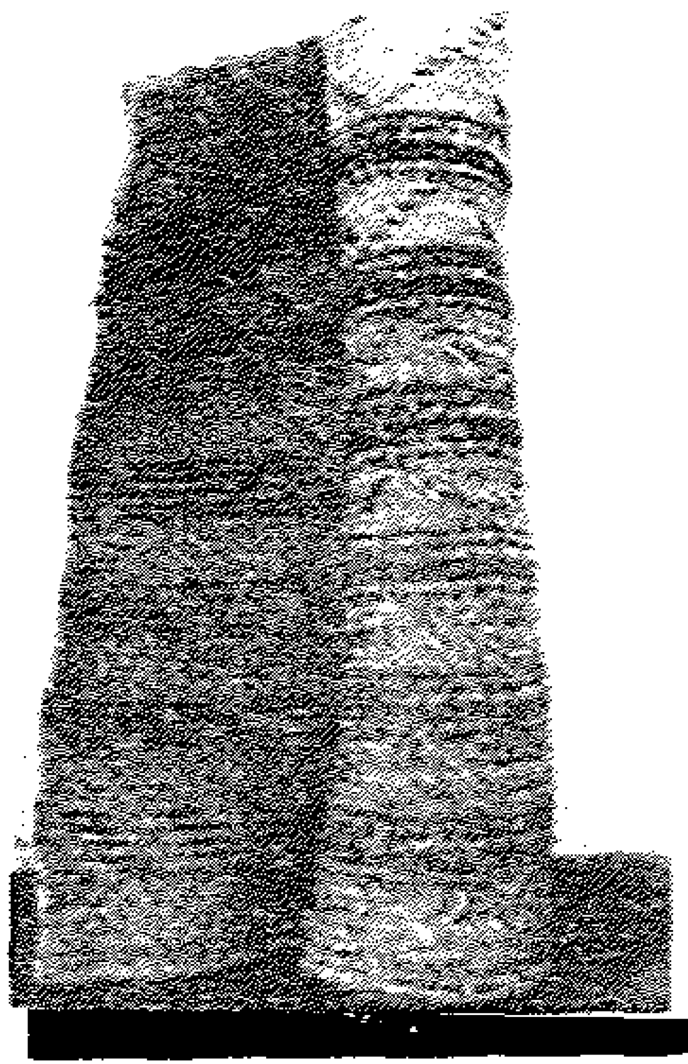
شكل (٥٩) سلة روط



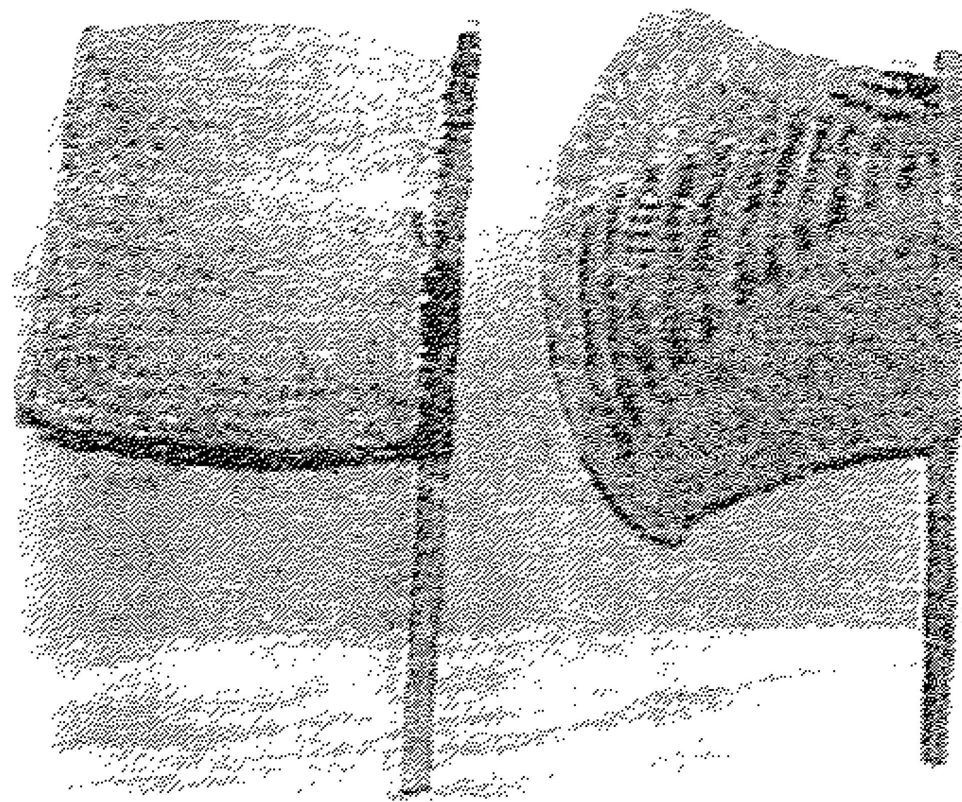
شكل (٦٠) قفص الطيور



شكل (٦١) مدة نسل



شكل (٦٢) الحصير

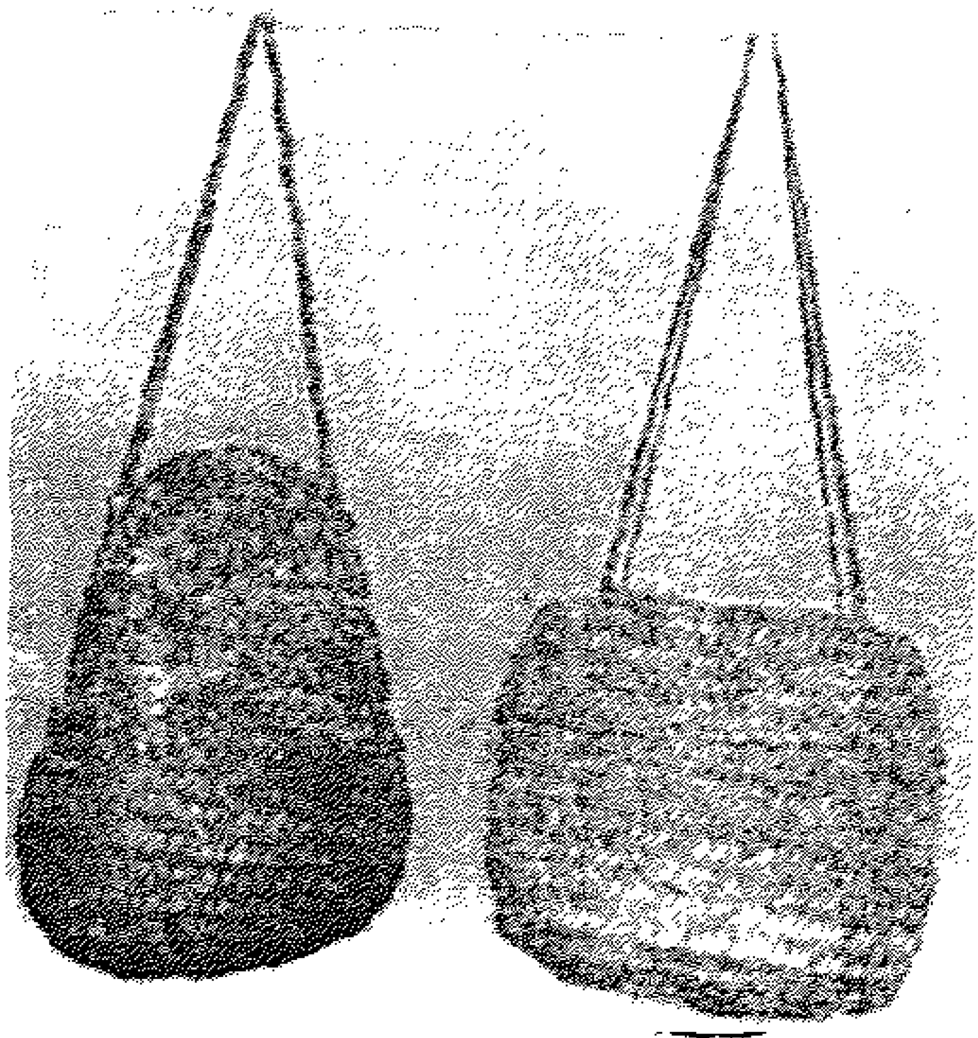


شكل (٦٣) المهـاف

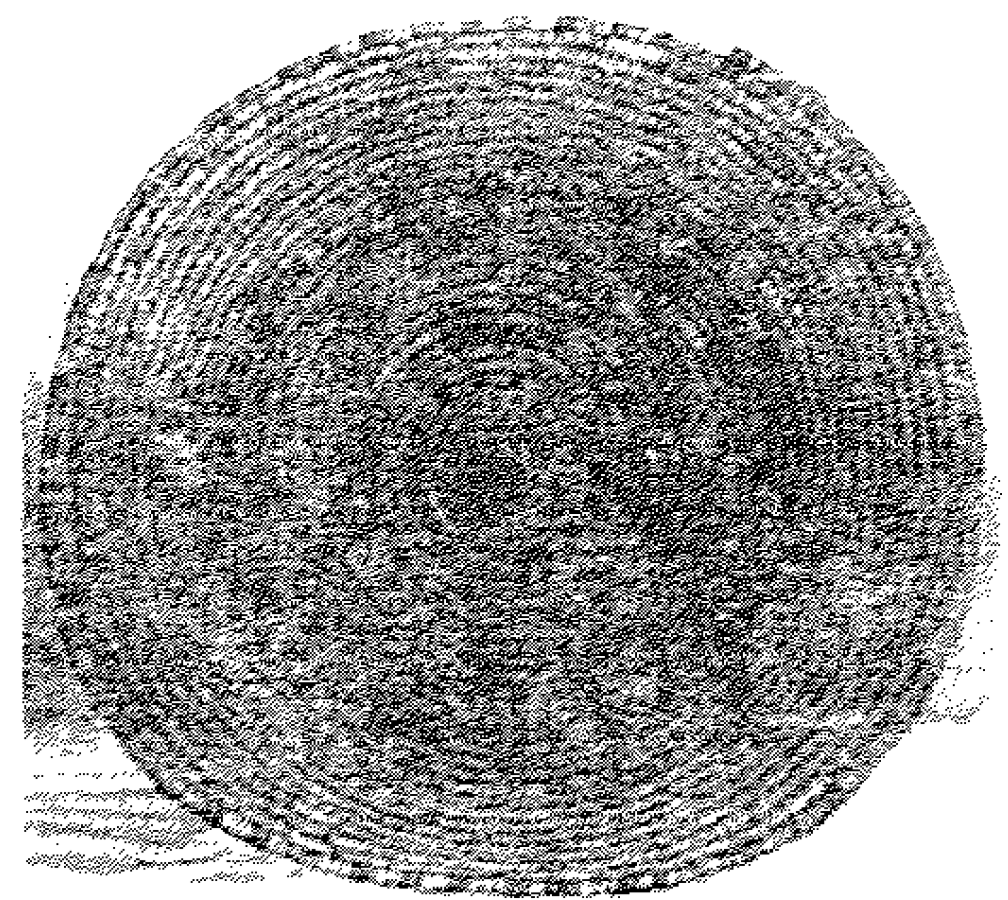
شكل (٥٩) عادل محمد العبد الغنى : الأدوات الشعبية الكويتية ، ص ١٠٣ .

شكل (٦٠) المرجع السابق ، ص ١٠٢ .   شكل (٦١) المرجع السابق ، ص ١٠٠ .

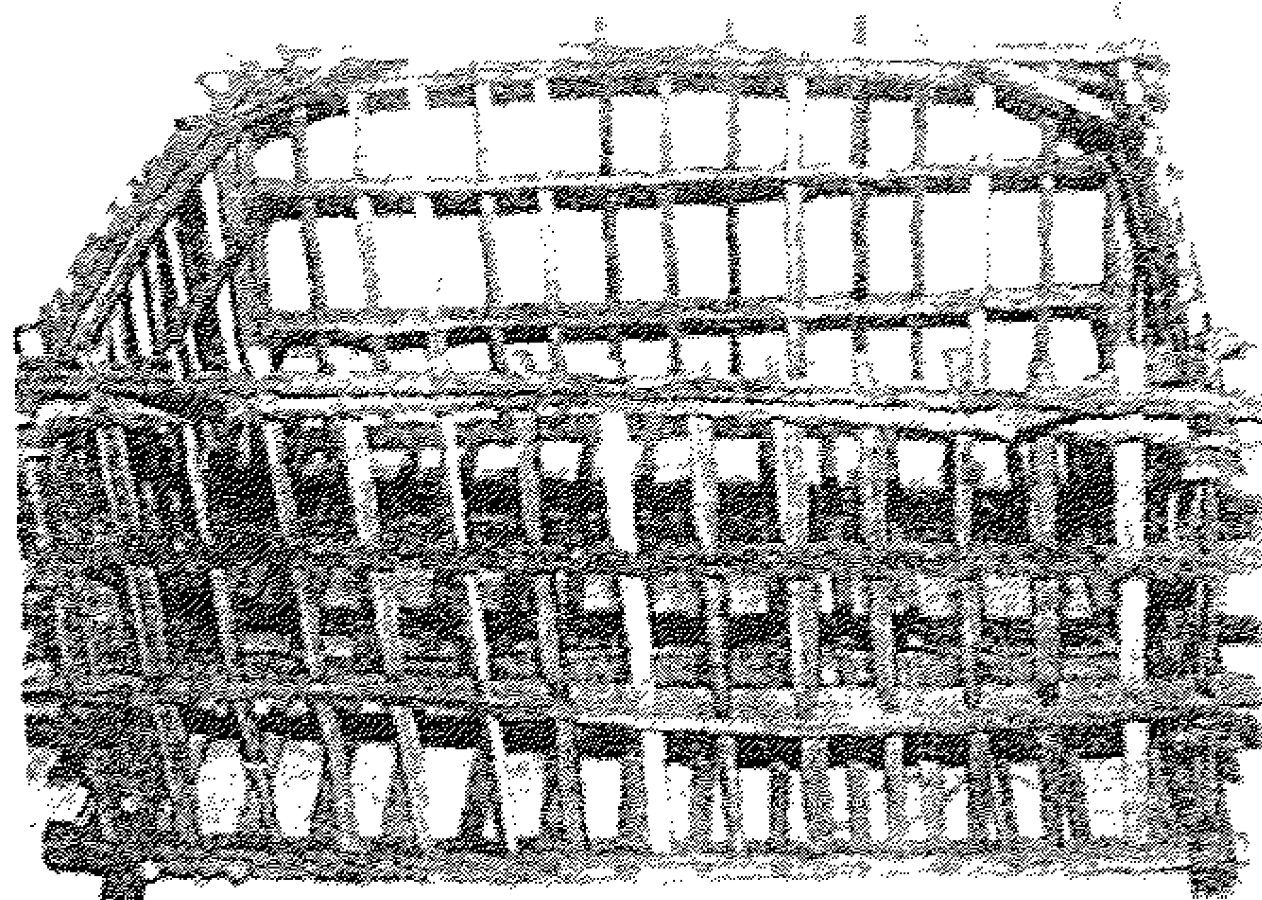
شكل (٦٢) المرجع السابق ، ص ٩٩ .   شكل (٦٣) المرجع السابق ، ص ٩٨ .



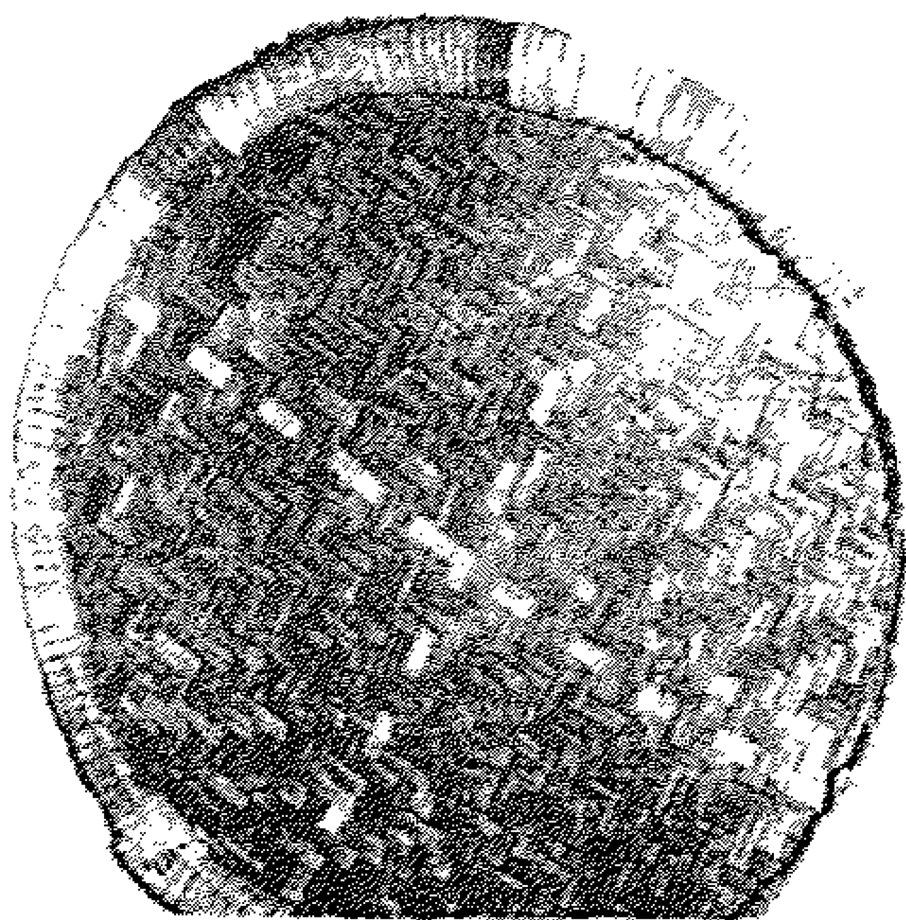
شكل (٦٥) الكاشونة



شكل (٦٤) الطبق



شكل (٦٦) المنز



شكل (٦٨) المنسف



شكل (٦٧) المخمة

شكل (٦٤) عادل محمد العبد الغنى : الأدوات الشعبية الكويتية ، ص ٩٥ .

شكل (٦٥) المرجع السابق ، ص ٩٦ .

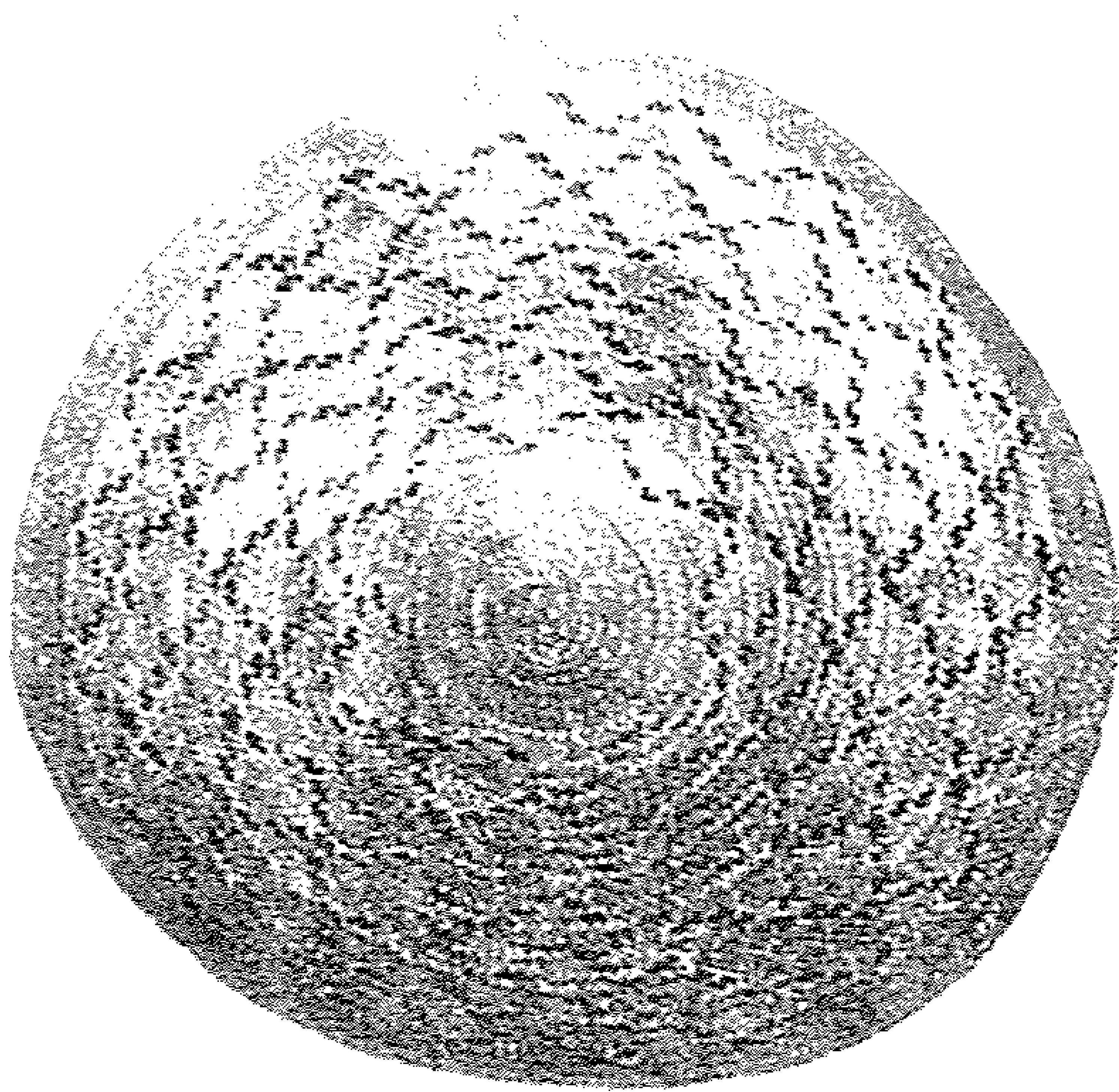
شكل (٦٦) المرجع السابق ، ص ٩٥ .

شكل (٦٧) المرجع السابق ، ص ٩٤ .

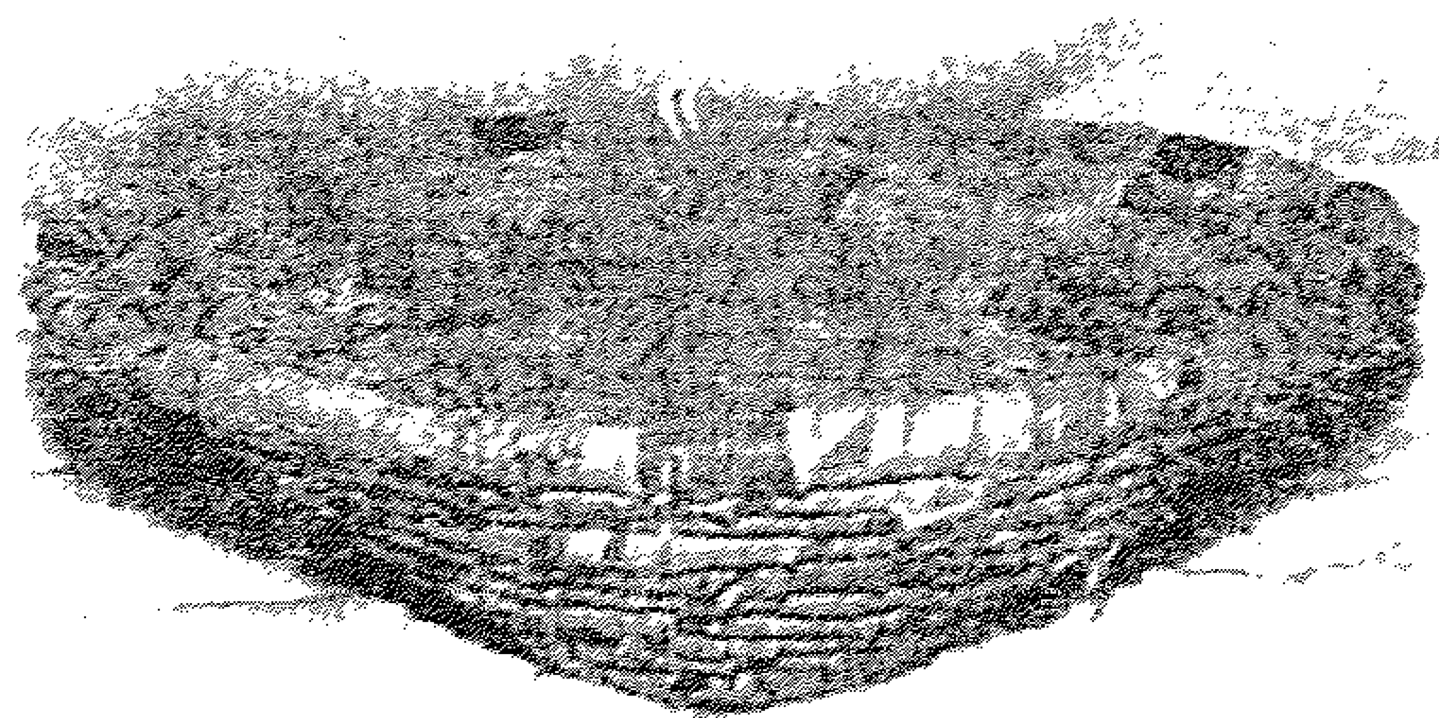
شكل (٦٨) المرجع السابق ، ص ٩٣ .



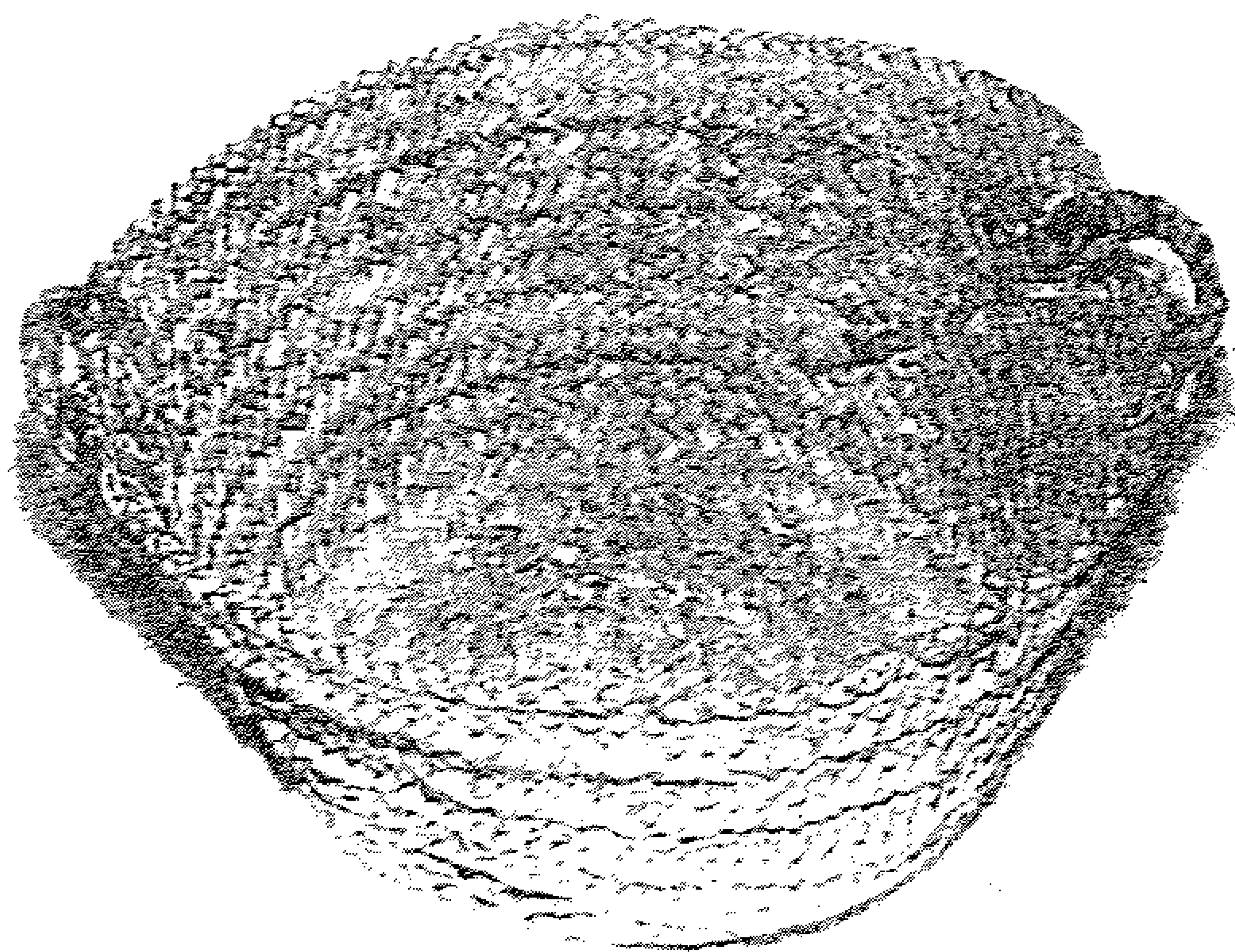
شكل (٦٩) الدباسة



شكل (٧٠) السفرة



شكل (٧١) القفة



شكل (٧٢) زبيل أبو عراوى

شكل (٦٩) عادل محمد العبد الغنى : الأدوات الشعبية الكويتية ، ص ٩١ .
شكل (٧٠) المرجع السابق ، ص ٩٠ .   شكل (٧١) المرجع السابق ، ص ٨٩ .
شكل (٧٢) المرجع السابق ، ص ٨٨ .

الملخص والنتائج

يتناول الفصل الأول من الباب الأول دراسة للموروثات التشكيلية الشعبية الخليجية من خلال :

أ) جماليات العمارة التقليدية ومكوناتها التشكيلية .

ب) جماليات محتويات المنزل الشعبى الخليجى من خلال إبداعات الحرف اليدوية .

وهنا الجزء الثانى من الفصل الأول والذى تناول دراسة **لمحتويات المنزل الشعبى الخليجى من خلال إبداعات الحرف اليدوية التقليدية فى منطقة الخليج .**

من خلال هذه الدراسة أوضح الدارس الخامات الأولية المستخدمة وطرق وأساليب تجهيزها وإعدادها قبل تشكيلها ، ثم التعرف على الآلات اليدوية المستخدمة للوصول فى النهاية إلى النماذج المصنعة والمنتجة من هذه الحرف والصناعات الشعبية وتوضيح أسمائها وأشكالها واستخدامات كل منها .

والحرف التى تناولتها الدراسة ، هى : حرفة تشكيل الفخار والنسيج والنجارة وتشغيل النحاس والمصوغات الذهبية وحرفة دباغة الجلود والحصر والقفاص ، وقد أوضحت حرفة تشكيل الفخار أهمية تلك الحرفة فى إنتاج الأوانى الفخارية التى استخدمت فى طهى الطعام وحفظ الماء ونقله ، أما حرفة النسيج التى كان لها الفضل فى نسج وحياكة الملابس بكل أنواعها بالإضافة إلى الأقمشة والمنسوجات التى استخدمت داخل وخارج المنزل الشعبى مثل البسط والسجاد وأشرعة السفن . وأهم ما يذكر فى هذا الصدد نسيج السدو الذى اشتهرت به منطقة الخليج لتميزه بالزخارف والألوان الخليجية وقد احتوت الدراسة المفردات التشكيلية للزخارف والألوان فى تلك الحرفة .

أما حرفة النجارة فقد كانت ذات أهمية كبيرة ، سواء فى تشكيل الأدوات المنزلية كخزائن الملابس والحلى وصناديق الأشياء الثمينة بالإضافة إلى أن النجارة لها دور مميز فى تصنيع الأبواب الخشبية التى تعتبر أحد العناصر المعمارية المهمة فى العمارة الخليجية عامة والكويتية خاصة ، وحرفة النحاس حيث اعتبر خام النحاس من أهم

الخامات التى يتم تشكيلها والاستفادة منها لإنتاج العديد من مستلزمات البيت الخليجى بداية من تصنيع دلال القهوة بأنواعها وأشكالها المختلفة حتى تصنيع الأوعية المختلفة الأحجام المستخدمة لطهى الطعام وغيرها من الأعمال المنزلية .

أما حرفة الذهب فهى تظهر قيمة الصانع والحرفى الشعبى فى منطقة الخليج فمن خلال المصوغات الذهبية التى انتشرت وتميزت بمنطقة الخليج ، ترى قدرة إبداعات الحرفى والصانع الشعبى ، فقد أنتجت العديد من النماذج الذهبية التى تغطى الرأس والأذن والأنف والكثيرة الاستخدام والمرتبطة بزخارف الملابس الشعبية التقليدية . وتعتبر هذه الحرفة من الحرف التقليدية التى قد تأثرت بالإنتاج الآلى لخام الذهب إلا أنها استطاعت الحفاظ على الذوق والتشكيل الذى يميز منطقة الخليج .

وحرفة دباغة الجلود من الحرف القديمة والتى كادت أن تندثر لقلة الحاجة إلى منتجاتها إلا أن منتجاتها الشعبية التقليدية لا يمكن تجاهلها .

وأخيراً تناولت الدراسة حرفة تشكيل الحصر والبسط والأقفاص ، تلك الحرفة التى ارتبطت بالبحارة وأعمالهم المختلفة فكان منهم صانع الحبال (دامج الحبال) و (الخوّاص) و (القفاص) وكل هؤلاء امتهنوا حرفة الحصر والبسط والقفاص التى أنتج منها العديد من مستلزمات المنزل الشعبى القديم وتعد من الملامح المميزة له .

التوصيات :

يرى الدارس بعضًا من التوصيات لاستمرار الاهتمام بدراسة الفنون الشعبية الخليجية ، وإبداعاتها التشكيلية المختلفة .

ويقترح الآتى :

١ - استمرار الدراسات المتخصصة بالبحث والتوثيق فى مجالات الفنون الشعبية التقليدية الموروثه ، كل على حده ، للمساهمة والمحافظة على هذه الموروثات بملامحها وعناصرها المكونة لها .

٢ – الاهتمام بالدراسات المحلية بدول مجلس التعاون للبحث فى الفن الشعبى وتقاليده فى كل دولة على حدة لتأصيل الفروق الجمالية بين دول المنطقة .

٣ – عقد المسابقات الأدبية والفنية والتشكيلية ، التى تساهم فى الحفاظ على التراث وتأصيل روافده .

٤ – التسجيل المرئى لكل التفاصيل ، للحفاظ على الملامح بكل عناصر تكوينها .

٥ – الاهتمام بالتراث القومى فى المقررات الدراسية فى مراحل التعليم المختلفة على تواجد التراث بأشكاله وإبداعاته .

٦ – التوسع فى إنشاء المعاهد والمراكز المختصصة ، والتى تهتم بتوثيق التراث والفنون الشعبية .

٧ – إنشاء الدراسات العليا ، فى مجال دراسة التراث الفنى الشعبى القديم فى مختلف إبداعاته .

٨ – دعم المجالات المختصصة فى مجال الفنون الشعبية التقليدية بمنطقة الخليج .

٩ – تنادل المعارف والمعلومات ، بين مراكز الفنون بدول العالم ، للاطلاع على أحدث أساليب المحافظة على التراث القديم استلهام عناصره التشكيلية .

١٠– إنشاء الأقسام المتخصصة فى المتحاف العلمية ، تهتم بالموروثات الشعبية القديمة بالتوثيق والحفظ .

الإبداع والتنظير القائم على الملامح التشكيلية(*) للفنون الشعبية الخليجية . تطبيق عملي للمناظر . والملابس المسرحية لنصوص خليجية متنوعة

تمهيد :

يحتوى الباب الثالث على التطبيق العملى الإبداعى للفنون الشعبيـة الخليجية ، من خلال استلهام هذه الفنون فى تصميم المناظر ، والملابس المسرحيـة فى ثلاث مسرحيات خليجية ، ويعتمد ذلك على الدراسات النظرية لهذه النصوص أدبيًا وتشكيليًا ، الأمر الذى يساعد على تحديد الملامح التشكيلية الشعبية الخليجية ، وليتبلور ذلك فى تصميمات مقترحة من الدارس لمناظر وملابس المسرحيات المختارة للتطبيق ، وقائمة على استلهام تلك الفنون الشعبية الخليجية ، ويتبع ذلك تنظير من خلال التحليل التشكيلكى لهذه المناظر والملابس موضحًا بذلك رؤية الدارس التشكيلية فى أسلوب استلهام الفنون الشعبية الخليجية فى مجال التصميم المسرحى .

وقد تناول **الفصل الأول** مسرحية نورة ، تأليف جاسم الزايد ، وهى من مسرحيات المعروفة فى منطقة الخليج ، وقدمت فى مواسم عديدة ، ابتداءً من موسم ٧٨ - ٧٩ بدولة الكويت ، ومن إخراج فؤاد الشطى ، وقد عرضت هذه المسرحية فى مهرجانات عديدة بمنطقة الخليج وخارجها . وقد نالت جوائز عديدة ؛ تقديراً لجهود الفنانين والمشاركين بالعرض . وهى تقدم إحدى النماذج فى المجتمع الخليجى ، والصراع الطبقى بين الأسر . وتجرى الأحداث فى البيئة الكويتية من

(*) الباب الثالث من دراسة مطولة بنفس العنوان للدكتور إبراهيم عيسى الصالح . الكويت .

مناظر خارجية وداخلية ، من خلالها أمكن للدارس التطبيق التشكيلي لملامح البيئة بالشكل المسرحي المقترح ، سواء في المناظر أو ملابس الشخصيات ، وتعتبر هذه المسرحية تراجيدية تقدم شريحة من شرائح المجتمع ، وتجرى الأحداث في منظر الحي الكويتي أو (الفريج) ، ثم المناظر الداخلية لبيتي أبي جوهر وأبي أحمد ، ومن خلالها تبدو المظاهر البيئية التي تميز المستوى الاجتماعي لكل منها ، كما أن المناظر المقترحة الخارجية والداخلية اعتمدت على استلهام عناصرها التشكيلية من ملامح العمارة التقليدية ، ومنتجات الحرف اليدوية التي تبدو في صورة محتويات البيت الكويتي هذا بجانب إظهار تشكيل لملابس الشخصيات ، فقد اعتمدت على إبراز النواحي التشكيلية التي تعتمد على التحليل الأدبي والنفسي للشخصيات ، مستخدمًا بذلك اللون الذي يعبر عن طبيعة الشخصية ومستواها الاجتماعي .

وفي **الفصل الثاني** يتناول الدارس مسرحية الواوي وبنات الشاوي ، من تأليف/ **فايق عبد الجليل** ، وقدمت في مواسم عديدة داخل وخارج الكويت من إخراج **نجاة حسين** . والمسرحية في المقام الأول تقدم لجمهور الأطفال ، وتعتمد على إحدى الحكايات الشعبية (الحزاوي) المعروفة بمنطقة الخليج ، بهدف تربوي مسلي يجذب جمهور الأطفال ، كما أنها تتناسب مع جمهور الكبار ، حيث إنها تقدم في شكل تشكيلي جذب يحافظ على مختلف نوعيات الجمهور ، وتجرى أحداث المسرحية في مناظر خارجية طبيعية كالغابة ، ومناظر شعبية ؛ كالأحياء الشعبية ، والمناظر الداخلية لبيوت سكان الحي ، والمسرحية تتميز بالتنوع في المناظر التي تعتمد على الواقعية ، ولكن في صورة تتناسب مع جمهور الأطفال ، محافظة على الشكل الدرامي للعرض المسرحي ، كما تحتوي المسرحية على شخصيات تتميز بالتنوع بين شخصيات بشرية وأشكال الحيوانات والأشكال . وهي بذلك تثرى إبداعات التصميم للتعبير عنها ، وخاصة أنها تحتوي على مقاطع موسيقية غنائية بمصاحبة الأطفال .

وفي **الفصل الثالث** يتناول الدارس مسرحية «حامي الديار» من تأليف سعد الفرج وعبد الأمير التركي وقد قام عبد الأمير التركي بإخراجها ، والمسرحية تتميز بتناول فترة حديثة من تاريخ الكويت ، تتناول الظواهر السياسية ، والاجتماعية ،

والاقتصادية بالمجتمع ، وبذلك تتنوع المناظر بتنوع الأحداث ، كما أن الرمز يلعب دوراً مهماً فى التعبير عن أماكن الأحداث ، حيث أنها تحتوى على بعض مشاهد تعتمد على تقنيات مسرحية تتناسب مع المنظر المسرحى . وقد اختار الدارس ثلاثة مناظر من مناظر المسرحية منها : الحى الكويتى القديم ، القهوة الشعبية ، مجلس الأمة ، لأهمية هذه المناظر بالأحداث الدرامية فى المسرحية ، ولما تحتويه هذه الأماكن من عناصر تشكيلية تعبيرية ، يمكن الرمز إليها بأســلوب تشكيلى مستلهم عناصره من البيئة المحلية ، كما أن شخصيات المسرحية عديدة يمكن التعبير من خلالها عن الملامح العامة للملابس الخليجية فى شكل مسرحى يتكامل مع مناظر المسرحية .

الفصل الأول

مسرحية "نورة" تأليف : جاسم الزايد

١ - التعريف بالمسرحية :

أ) موضوع المسرحية :

تدور أحداث المسرحية حول علاقة الحب المجهض دائمًا لعدم تكافؤ طرفي هذه العلاقة ، سواءً كان هذا التكافؤ فكريًا أو ثقافيًا أو ماليًا وأيضًا التكافؤ الطبقي ، فرغم نشوء علاقة الحب القوية بين الفتى سالم والفتاة نورة التي يتمنى كل منهما أن تكلل هذه العلاقة بالاقتران ، لكنهما يعرفان مقدمًا أن هذه العلاقة محكوم عليها بالفشل ، ولكن قلبيهما الصغيرين يتمسكان بالأمل في أن تتغير كثير من الأوضاع ، وعلى رأسها النظرة الطبقية ، فسالم ابن السماك الفقير يحب ابنة التاجر الكبير ، وسالم وعائلته بأكملها لا تستطيع مداناة التاجر الكبير والد نورة ، ورغم هذا بقيا الاثنان معًا سالم ونورة في شباك الحب الكبير الذي يربطهما معًا ، دون النظر إلى الاعتبارات المادية الأخرى ، فالأهم لديهما هو الاعتبار المعنوي الذي يتوج بالسعادة نظير حالة الحب التي يعيشانها معاً ، فبداية المسرحية تخبرنا عن الفارق الطبقي بين عائلة سالم وعائلة نورة ، هذا الفارق الذي يعتبر العقبة الأولى في علاقة الحب بين الفتى والفتاة ، ويظهر هذا الفارق من خلال اللعب ، أو إذا شئنًا الصواب أن نطلق عليه الصراع بين أولاد «الفريج» الحي الواحد الذي يضم الأغنياء والفقراء معًا ، هذا اللعب أو الصراع متعارف عليه بين الأطفال لإظهار مدى القوة بين الأغنياء والفقراء لمعرفة حقيقة الطبقات في هذا الحي ، ويدور الصراع بين الأطفال الذين يترأسهم جوهر الأخ الأكبر «لنورة» ، والأطفال الذين يتزعمهم «أحمد» الأخ الأكبر لسالم .

أحمد : (يصرخ) اطلع لى يا جوهروه يا ولد الطراح
جوهر : (يصرخ) أنا جوهر يا أحمدوه يا ولد السماج
(يضحك زملاء جوهر)
(يغنى جوهر)
جوهر : شنهو غدانا اليوم
جماعته : قالوا فسكرة
جوهر : شنهو غدانا اليوم
جماعته : قالوا فسكرة
(يضحك جماعة جوهر)
أحمد : والله لأعصرك مثل اللومية يا جوهروه
جوهر : (يضحك) أبى عشرة من غونتك
أحمد : (يمد يده) شايح
جوهر : مد .... أيدك
(يتشابكان بالأيدى وتجرى بينهما مصارعة قوية ...)[1]

فهذا الصراع البسيط من أطفال الحى يظهر منذ البداية النظرة الطبقية التى يشعر بها الأطفال ؛ كنتيجة منطقية لتعاملات وعلاقات الكبار ..

ولكن رغم الفارق الطبقى[2] بين عائلتى سالم ونورة ، يتماديان فى حبهما عسى أن تتغير الأمور ، وينساق سالم وراء هواه ، حتى يقع فى المحظور ، ويعرف القاسى والدانى بعشق سالم ابن السماك لنورة ابنة التاجر الكبير ، ويزداد خطأ سالم العاشق الولهان ، فينشد شعراً فى حب نورة ، فيعرف الحى بأكمله علاقة سالم بنورة ، وتتأزم الأمور بعد أن يتدخل الكبار ، ويطلب والد نورة من والد سالم أن يكف ابنه ، وإلا سيلقى مصيره وجزاءه من أبى نورة .

---

(١) مسرحية نورة – نص مطبوع لدى فرقة المسرح العربى ص ٣ .

(٢) بدون اسم الكاتب : «مسرحية نورة خطوات إلى الإمام لجاسم الزايد وفؤاد الشطى» . مقال ، ملحق جريدة الأنباء – الكويت – العدد (١٢٩) بتاريخ ١٩٧٨/١١/٢٢ .

بو أحمد : الله يهداك يابو جوهر ماكو داعي حق هالكلام .

بو جوهر : لا .. أكو داعي ونص .. إحنا وين وانتوا وين .

بو أحمد : لا تزيد عليّ يا بو جوهر أن قلت هالكلام ، وأقوله اليوم وباجر لكن .

بو جوهر : شنهو لكن ، ولدك هالسفلة يقول القصايد في بنتي ...
ما يستحي على ويهه ... فشلني ... فضحني جدام اللي يسوى واللي ما يسوى .

بو أحمد : (يحاول أن يحبه على رأسه) ولا يهمك يا بوجوهر ، هذا رأسك أحبه .

بو جوهر : (يبعده قليلاً) لا تحب رأسي ولا شيء .. إللي أبيه منك تبعد ولدك سلوم عن طريج بنتي ... وإلا أنت تدري اشسوى .

بو أحمد : أدرى يابـو جوهر حسبي الله عليه من ولـد ، ما يصير خاطرك إلا طيب.

بو جوهر : اسمع أخذ كلام يابو أحمد ... من كبر اللقمة غص ... وأنا أحذرك قبل ما يصير شيء موزين[1] .

ورغم تحذيرات أبي نورة لسالم ووالده لكن سالمًا لا يستطيع أن يتحكم في هواه ولا أن يبتعد عن نورة ؛ فيزداد الموقف تأزمًا ؛ حتى يقرر والد نورة زواجها من بوعلي الرجل الكهل الذي ينتمي إلى نفس طبقة أبي نورة ، ورغم محاولات أم نورة مع زوجها للعدول عن قراره ، لكنه يصر على زواج ابنته من الشايب بوعلي . ويتم الزواج فعلاً ، ويجهض قصة الحب الجميلة من سالم ونورة ، وليستمر طغيان المادة ، والتمسك ببعض العادات البالية .

ب) التحليل الأدبي للمسرحية :

منذ بداية العمل يتضح أن الصراع في المسرحية يدور بين قوتين متعارضتين ، إحداهما : أقل قوة من الأخرى على أكثر من محور ، وأكثر من مستوى المحور الأول

---

(١) نص المسرحية ص ص ١٤ - ١٥ .

الذى يدور عليه الصراع ، وهو محور يظهر جداً صراع الأطفال فى الفريج الواحد ، فجوهر يجمع حوله مجموعة الأطفال الذين يقتربون من طبقته الاجتماعية والاقتصادية والدليل على ذلك ضحك الأطفال واستهزاؤهم وسخريتهم أيضًا من أولاد السماك ، وعلى العكس تمامًا ، فأحمد وسالم يجمعان معهما فى مجموعتهما الأطفال الذين يدانونهم فى الطبقة الاجتماعية والاقتصادية ، ودائمًا ما نلحظ فى المسرحية أن هذه الطبقة طبقة مهزومة ، ففى صراع الأطفال سرعان ما يهزم سالم ويضرب ضربًا شديداً . ومن صراع الأطفال يظهر المعادل الموضوعى للصراع الأكبر فى المسرحية .

أما المحور الثانى من محاور الصراع ، فيأتى بشكل أكثر مباشرة ووضوحًا والمتمثل فى علاقة أم أحمد «والدة سالم» ، وأم جوهر «والده نورة» ، فعلى الرغم من تبادلها الزيارات ، وتبادلهما الهدايا العينية ؛ مثل : السمك ، والميوة بحكم الجوار ، هذا الجوار الذى لم يخلق بين الجارين نوعًا من التواضع الطبقى ، ورغم أن كلاً من الجارين الطرفان فى عملية الصراع يعرفان تمامًا عادات ، وتقاليد ، وتربية الطرف الآخر ، لكن الجار الأول – وهو الجار الكبير اقتصاديًا واجتماعيًا – لا يستطيع التنازل عن بعض من مكانتـه للجار الثـانى أو الطرف الثـانى ، الذى يحاول بدوره الاقتراب والاقتران من أصحاب الطبقة الأعلى اجتماعيًا واقتصاديًا .

أم أحمد : أشعليه بعد يا أوخيتى سالم ولدى بين الريابيل ... لا أحد اشتكى منه وكل البنات تتمناه .

أم جوهر : وأنا اشقلت عنه ما قلت إلا كل خير ، لكن يا أوخيتى يقول المثل الثوب الطويل يعتك .

أم أحمد : يعنى اشتقصدين ؟!

أم جوهر : أقول يعنى ولدج سالم والنعم لكنه ما عنده غارية .

أم أحمد : اشلون ؟! سالم ما عنده غارية .

أم جوهر : أى يا أم أحمد ، وإلا اشحقة يقول الشعر فى نورة ويخلى الناس تتحجى فينا .

أم أحمد : سالم يقول الشعر؟! وهو ما ياب اسم نورة فى قصيده ، لكن الناس .

أم جوهر : واحنا شيهمنا غير كلام الناس .

أم أحمد : بس أم جوهر مو هذا السبب اللى رفضتوه ، أنت تدرين السبب .

أم جوهر : فى أسباب وايدة اتخلينا ما نوافق .

أم أحمد : أن جان على الفقر ، يا أوخيتى الفقر مو عيب ، ما غنى إلا الله .

أم جوهر : الصج أن تعرفى ، نورة بنت نعمة ، وأبيها شيخ الفريج بوجوهر على سن ورمح .

أم أحمد : مو زين الطغى يا أم جوهر ، الناس أمام الله سواء .

أم جوهر : لا يا عيونى الناس طبقات واللى يطالع فوق تنكسر أرقبته(١) .

وينتقل الصراع بالضرورة الحتمية إلى كل من أبى جوهر وأبى أحمد، فيحذر أبى جوهر أبا أحمد تحذيراً شديداً من مغبة أفعال ابنه وتصرفاته ، وأبى أحمد يحاول تهدئة الموقف ، لكن دون جدوى ، ويصبح حائراً محاولاً تهدئة جاره ؛ حتى يبعد شره عن ابنه وعن نفسه ، وفى ذات الوقت لا يستطيع إثناء الابن عن عشقه لنورة ، فهذا أمر خارج عن إرادته ، وإن حاول مرة ومرات وهنا نجد الصراع يأتى على مستوى جديد فى المسرحية ، وهو الصراع الداخلى فى نفسية أبى أحمد ، الذى يتصارع داخليًا ، ولا يجد السبيل إلى الخلاص ، فهو لا يستطيع أن يثنى ابنه ، وفى نفس الوقت لا يستطيع أن يوقف ثورة أبى جوهر ، فماذا يفعل ؟ أيضًا هناك عدة محاور لهذا الصراع الداخلى ، وهو صراع سالم مع نفسه ، فهو لا يستطيع أن يتحكم فى ثورة الحب والعشق لنورة ، وهو فى نفس الوقت لا يستطيع الاقتران بها ؛ فيتصارع مع نفسه ، ويسفر هذا الصراع عن الشعر الذى ينشده فى نورة ، الذى يزيد ويؤزم الأمور يومًا بعد يوم ، أيضًا صراع نورة مع نفسها ، فهى تحب سالمًا ، ولا تستطيع أن تتحدث ، وكلما رفضت الزوج الشايب أبا على تلقت مزيداً من الإهانة والضرب ، ولا سبيل لديها إلا الموافقة على هذا العريس .

نورة : حرام يايمة ، الله ما يرضى استوون فينى جذى .

أم جوهر : يا ابينتى الله يهديج سالم مو من مواخيذى ، أنت بنت أصل وفصل سالم ..

نورة : أشفيه سالم ؟! فقير ، ما يهم ، أنا راضية بفقره ، راضية يمة .

---

(١) نص المسرحية ص ٢٣ .

أم جوهر : (تحذرها) هس ، لا يسمعج أبيج ، والله يذبحج ، أيموتج .

نوزة : (تصرخ) الموت أحسن ، ذبحوني ، موتوني ، ارحم لي من هالعيشة .

أم جوهر : باسم الله عليج يا بنيتي ، لا تقلوين جذي .

نورة : يعني الزواج من بو علي الشايب العايب مو موت ، والله يايمة الموت بعينية[1] .

ومن خلال المسرحية يتضح رويداً رويداً أن الصراع متدرج من الصعود قبيلاً من صراع الأطفال ، وينتهي بصراع الكبار ، وأثناء ذلك نشعر بصعوده من خلال تصرفات سالم الذي يحاول أن يرى نورة ، ويعبر لها عن شجونه ، رغم تحذيرات أخيها جوهر له ، ومحاولات إقناع أحمد وطيبة لأبيهما بألا يخضع لتهديدات أبي جوهر وليطلب من أبي جوهر ، يد ابنته لابنه سالم ؛ هذا الجو المشحون بالأحداث يظهر التصاعد الواضح للأحداث ، هذا التصاعد الذي ينتهي مع نهاية المسرحية ، وبزواج نورة من الرجل الشايب بوعلي ، وإجهاض الحب ، وحالة العشق التي عاشها كل من سالم ونورة .

وشخصيات مسرحية نورة شخصيات غير متطورة ، وغير فاعلة ، وهي أقرب إلى السلبية من الإيجابية ، فالشخصية المحورية ، وهي شخصية سالم ، التي تدور حولها أحداث قصة الحب لا تتطور بالشكل الذي يعبر فيه عما يجول في نفسه ، وعما يعبر فيه عن شجونه وأحاسيسه تجاه محبوبته ، فمنذ بداية المسرحية نرى شخصية «سالم» شخصية رومانسية تكره فكرة العنف تجنح إلى السلم .

سالم يقف بعيداً ، وينظر إلى الجميع في عدم تحمس للشجار ، ويقف جانبه خميسوه .

خميسوه : (يصرخ) لا سالم يهاوش

أحمد : أنجب أنت

«جماعة جوهر يضحكون»

سالم : (في نصح) ، أنا أقول يا ربع ، اشحقة المخانق ، إحنا أعيال فريج واحد .

---

(١) المسرحية – ص ١٨ .

أحمد (فى غضب) أشها الكلام يا سالم ، أنا عليك أنت أخوى ، لا تصير خواف ، عليه ، عليه .

«يدفعه جهة راشد»[1]

أن سلبية «سالم» سلبية قد فرضتها ظروفه التى تحيط به ، فسلبيته تنبع من كونه إنسانًا رومانسيًا محبًا للحياة ، وعاشقًا لنورة ، وهذه الرومانسية سمة من سمات المحبين ، ولكنها لا تستطيع أن تتصارع مع من يملكون مبدأ آخر ، وقانونًا مختلفًا عن قانون الرومانسية ؛ لذلك ، فسالم يعانى ، ولكن هذه المعاناة لا تظهر بشكل إيجابى ؛ لأن أشجانه لم تظهر إلا كجموعة من الأشعار التى تعبر عن هذه المعاناة ، وكل ما كان يفعله سالم هو محاولة رؤية محبوبته ، أو إلقاء بعضٍ من أبيات الشعر .

وعلى النقيض تمامًا نرى شخصية أحمد شفيق سالم ، وقد تكون هذه الشخصية هى الشخصية الإيجابية الوحيدة فى المسرحية ، فمن خلال لعب الأطفال فى الفريج نجده يدفع سالمًا دفعًا ؛ كى يتصارع (يتهاوش) مع أحد أفراد جماعة جوهر شقيق نورة ، وأيضًا هو الشخص الوحيد الذى يحاول - رغم صغر سنة - الوقوف أمام أبى جوهر وقول الحقيقة ، فهو شخصية أقرب إلى الشخصية الثورية التى تريد تغيير الأوضاع ، وتحاول استغلال كل إمكانياتها من أجل هذا التغيير ، ففى البداية نجد أحمد يترأس مجموعة الأطفال المناهضة لمجموعة جوهر ، ونجده يحمس مجموعته ، ويشد من أزرهم ؛ ليتغلبوا على أطفال مجموعة جوهر . وفى موضع آخر فى المسرحية نجده يقف أمام الناس جميًا من أهل الفريج ليعلن عن أن نورة تحب سالمًا وسالم يعشق نورة .

أحمد الرجال : لا حول ولا قوة إلا بالله .

ثانى : يا أبى أحمد ابتعد عن بوجوهر أنت موقده .

ثانى : أى نعم بوجوهر كبير الفريج وإذا قال فعل ، وأحنا خايفين عليك .

الأول : قول حق ولدك سالم يبتعد عن نورة .

بو أحمد : عجزت يا ربع ، ما يسمع كلامى .

---

(١) المسرحية ص ٢ .

الثاني : عيل الله يكافيه شر بو جوهر .

أحمد : أنا ما بقيت اتحجى لكن أقول لكم يا ناس ، نورة تحب أخوى .

بو أحمد : اسكت يا أحمد ولا تجيب المصايب للبيت .

أحمد : يا يبا الكل يدرى ، وحتى أهلها[1] .

أن الاختلاف الكبير بين شخصية سالم وشخصية أحمد ، جعل شخصية أحمد تفرض وجودها على النص ؛ لأنها شخصية غير مستسلمة كباقى الشخصيات ، إنما شخصية إيجابية فى حدود إمكانياتها لقد استطاع أحمد أن يقف أمام أبى جوهر ويتهمه أيضًا بأنه سبب العديد من المشاكل ، ومن أهم هذه المشاكل عمله على افتعال الحرائق فى البلاد .

خميسوه : حجى ، حجى بسكم من الحجى ، طفوا الحرايج ، فى كل بيت شابة حزيجة (يصرخ) بوجوهر شباب الحرايج ، بوجوهر شباب الحرايج ، نورة حق سالم ، وسالم حق نورة ، «يخرج مسرعًا ويخرج بوجوهر وخلفه جوهر» .

بوجوهر : (يصرخ) أنا شباب الحرايج ؟! وينه ، وين خماسوة .

بو أحمد : الله يهداك يا بوجوهر هذا المينون .

بوجوهر : كلكم صرتوا ميانين ، أنا شباب الحرايج ، أنا بوجوهر جير الفريج ، أنا شباب الحرايج .

أحمد : (يصرخ) أى نعم أنت شباب الحرايج .

جوهر : (يصرخ) أحمدوه

أحمد : (يصرخ) جوهروه

«يهجم كل منهما على الآخر ، وتحدث مشاجرة بين الجميع ، ويظلم المسرح ويضاء على بيت بو أحمد فى الحوش»[2] .

---

(١) المسرحية ص ٢٤ .

(٢) المسرحية ص ص ٢٤ – ٢٥ .

أما أبى أحمد ، فهو شخصية مسالمة تعيش فى هدوء وسكينة ولا تبحث عن المشاكل شخصية ، تعرف حجمها وقدرها بين الناس : لذلك نجده دائمًا يوافق على ما يطرحه أبى جوهر ، ونجده دائمًا لا يعبر عن رأيه صراحة : لعلمه التام بظروفه الاقتصادية ووضعه الاجتماعى ؛ لذا نجدها شخصية سلبية لاتقدم على الفعل ولا على أى عمل لتحويل الأحداث فهى شخصية نمطية لشخصية المغلوب على أمره نظير ظروفه ، ونظير سعيه لتربية أولاده .

وبالتطرق إلى شخصية أبى جوهر ، نجد أنه أيضًا شخصية تنتمى إلى السلبية أكثر منها إلى المواقف الإيجابية ، فرغم جواراته الكثيرة ، وتحذيراته المتعددة لعائلة «أبى أحمد» ، لكنه يتناسى هذه العائلة تمامًا ، ويقوم بضرب ابنته نورة ضربًا مبرحًا، ثم يقوم باتخاذ قرار زواجها من أبى على الشايب الكهل ، فكل ما تفعله هذه الشخصية هى أن تتحدث وتفتخر بنفسها ، فلم يواجه «أبى جوهر» بشجاعة كلام أحمد بأنه سبب شب الحرائق ، وكل ما فعله أبى جوهر هو البحث عن خميسوه «المجنون» ليمسك به ويعاقبه ، فهو لا يستطيع معاقبة سالم وعائلته بالعقل ، ويلقى بجام غضبه على شخصية خميسوه .

خميسوه المجنون العاقل الذى يعلق على الأحداث ، ويربطها أحيانًا أخرى ، وينطق بالحق ، ويلازم سالمًا دائمًا ؛ لشعوره بمأساة سالم هذا الشعور يجعل خميسوه يتعاطف مع مشكلة سالم ونورة ، ويجعلها مشكلته التى لا يعرف كيف يحلها؟ لذا يعيد شعر سالم فى نورة فى كل مكان ، ويتحدث عن حب سالم ونورة ، وظلم أبى جوهر فى كل مكان وهنا نجد شخصية خميسوه تماثل شخصية سالم الذى لا يستطيع المواجهة ، بينما خميسوه المجنون الذى يظهر على أنه أداة من الأدوات التى يملكها سالم ، هو الجانب الإيجابى الوحيد فى شخصية سالم ، إذا جاز لنا التعبير ، فعن طريقة عرف أبناء الفريج مدى عشق سالم ونورة ، وعن طريقه بدأ رجال الفريج يعرفون ويعون أن سبب بعض المشاكل التى تحدث لهم هو أبى جوهر ، الذى يرفض زواج ابنته من الشاب الذى يماثلها فى العمر، ويزوجها لرجل كهل أكبر منه سنًا .

ج) التحليل التشكيلي :

عمد المؤلف إلى اختيار موضوع المسرحية من أربعينيات هذا القرن ، وهو الوقت الذى لم تكن الكويت تعرف فيه حياة النفط ، وكانت تعيش على صيد الأسماك ، وصيد اللؤلؤ ، وبعض أنواع التجارة ، أهمها : تجارة اللؤلؤ وقد فرض الوضع الاقتصادى فى ذلك الزمن وجود العديد من الطبقات والشرائح ، منها : الشرائح التى تملك السفن سفن الصيد والغوص ، والتجار الذين يشترون صيد البحر من اللؤلؤ ، وهذا الوضع قد فرض وجوده على المناظر فى مسرحية نورة ، فعندما يفتح الستار على خشبة المسرح يظهر لنا بيتان ، أحدهما على يمين المسرح ، والآخر على شمال المسرح أحدهما بيت يبين على وجه التحديد سكانه فهو بيت فخم ، أى أن صاحبه ينتمى إلى إحدى الطبقات الاقتصادية الكبيرة وهو بالفعل بيت أبى جوهر ، أما البيت الثانى فهو بيت عادى يدل شكله على أنه لا يدانى البيت الآخر فى المستوى ولا فى المركز الاقتصادى، وبين البيتين – وفى نفس الحى «الفريج» – يوجد مكان للعب الأولاد ، وهو ما يطلق عليه (براحة) ، ثم شارع ، وهذا الشارع يظهر أن الرؤية التشكيلية للمسرحية اقتصرت على إظهار البيتين ومدى الفرق الشاسع بينهما ، دون الدخول فى التفاصيل المعمارية ، كما يهظر البيتين من الداخل حسب المناظر المتعاقبة ، فيبدو الفارق الاجتماعى بين البيتين ، رغم أن التصميم المعمارى للبيوت متشابهة من ناحية وجود حوش يتوسط البيت ، أن إلا الضرورة الدرامية تقضى بوضوح الفارق الاقتصادى والاجتماعى بينهما .

وينتقل المؤلف حسب الضرورة الدرامية من خارج المنزل ، سواء أكان منزل أبى جوهر ، أو منزل أبى أحمد من الشارع أمام المنزل إلى داخل حوش المنزل دون أية إشارات تشكيلية واضحة ، وكان كل التركيز التشكيلى حسب ما تطلبه العمل هو باب بيت أبى جوهر وشباكه ، وأيضاً باب بيت أبى أحمد . ويبدو الباب والشباك متناسبيْن مع مرحلة الأربعينيات من هذا القرن ، أى أنهما شكلٌ حسب التراث الشعبى فى تلك الحقبة من الزمن وقد اعتمد المؤلف فى الانتقال فى مشهد لآخر عن طريق إظلام خشبة المسرح لحين تغيير المشهد لآخر مما يحقق ، ذلك ترابط بين المشاهد المتوالية ، سواء الخارجية (الحى الكويتى) ، أو المشاهد الداخلية (داخل بيت أبو نورة أو أبو سالم)

وهذا يتطلب بطبيعة الحال من مصمم الديكور أن يضع فى اهتماماته عند تصميم المناظر ، التفكير فى كيفية الانتقال من مشهد لآخر تحت إظلام خشبة المسرح وفى دقائق معدودة .

٢ - التحليل والتفسير التشكيلى للمناظر والملابس المقترحة :

أ) التحليل التشكيلى للمناظر :

تحتوى المسرحية على ثلاثة مناظر يتكرر ظهورها حسب التسلسل الدرامى للأحداث . المنظر الأول : هو ساحة بالحى الكويتى ، ويظهر بها بيتان على اليمين وعلى اليسار ، أحدهما : أكبر وأفخم ، هو بيت أبى نورة ، والبيت الآخر متواضع وبسيط ، هو بيت أبى سالم . أما المنظر الثانى فهو بيت أبى نورة من الداخل ، والمنظر الثالث هو بيت أبى سالم من الداخل . وتجرى بالمنظر الأول غالبية الأحداث ، سواء بين حوارات الممثلين ، أو الغناء والأناشيد لبعض مجموعات الشباب ، حتى المعارك التى تدور بين كل مجموعة من شباب الحى . وتنتقل الأحداث بين المناظر الثلاثة فى سرعة وبساطة ، عن طريق الإظلام لدقائق معدودة لخشبة المسرح ، ليظهر بعد ذلك المنظر التالى ، ويتكرر ظهور المناظر متعاقبة معتمدة على تقنياته إضاءة خشبة المسرح . كما ورد ذلك بالنص ولذلك فإن الدارس قد راعى أن يكون تصميماته المتقرحة تتناسب مع إمكانية الأنتقال من مشهد إلى آخر بسهولة وفى دقائق معدودة أثناء ظلام خشبة المسرح ، دون استخدام لغلق الستارة الأمامية للمسرح .

كما أن الدارس كان عليه التعبير عن البيئة التى تدور فيها الأحداث ، وهى البيئة الكويتية الخليجية بملامحها المعمارية والزخرفية ، مع المحافظة على القيم الأدبية المسرحية . والفكرة التى أوضحها المؤلف ، من وجود تناقض وصراع دائم بين فريقين مختلفين فى الحالة الاجتماعية والاقتصادية .

ولتحقيق المطلب التقنى فى تحقيق حركة وتغيير المناظر حسب متطلبات سير الأحداث ، فإن الدارس قد وضع تصميمات مناظرة ، بحيث تقام غالبية وحدات المناظر الثلاثة على مستويات ثلاثة منفصلة عن بعضها ، وترتفع على خشبة المسرح بمقدار ٢٠ سم ، ويمكن إدارة كل مستوى على حدة فى الاتجاه المطلوب ، ليظهر المنظر المسرحى المطلوب .

وعلى ذلك فإن المنظر الأساسى ، وهو منظر الحى الكويتى ، قد أقيم مجزءًا على المستويات الثلاثة بحيث يظهر بيت أبى نورة من الخارج فخمًا وغنيًا على المستوى جهة يمين المنظر ، فى حين يظهر بيت أبى سالم من الخارج متواضعًا وبسيطًا على المستوى المقابل جهة اليسار ، أما فى عمق المشهد فيوجد المستوى الثالث المقام عليه التشكيلات المعمارية لمنازل الأحياء الكويتية بشكلها المتراص والمترابط . ويمكن للمستويين ، الأيمن والأيسر ، الحركة والدوران فى أى اتجاه ، عن طريق وجود محاور وعجل فى زواياه ؛ لتحقيق سهولة الحركة والدوران ، حيث إن المستوى الأيمن – الذى يظهر عليه بيت أبى نورة من الخارج – يحتوى من الخلف على منظر البيت من الداخل (المنظر الثانى) .

وكذلك المستوى الأيسر الذى يظهر عليه بيت أبى سالم من الخارج ، فإنه يحتوى من الخلف على منظر البيت ذاته من الداخل (المنظر الثالث) وبذلك يتحقق إيجاد اتصال مباشر وسريع بين المشاهد الخارجية وبين المشاهد الداخلية ، وبالحركة السريعة وأثناء إظلام خشبة المسرح يمكن التغيير من المشهد الخارجى (الحى الكويتى) إلى أحد المشاهد الداخلية فى البيتين ، أما المستوى الثالث فى عمق المسرح الذى يحتوى على مكملات منظر الحى ، فإنه ثابت دون حركة مع الاقتراح بنزول ستارة بعرض المسرح (سكوندو) أمام هذه البيوت المكملة للمنظر عند تغير المنظر إلى أحد المناظر الداخلية ، مع إضافة جزء متحرك مُقام على قاعدة بارتفاع ٢٠ سم من جهة اليمين ، لاستكمال البناء الداخلى لبيت أبى نورة واختفائه ثانية ، وكذلك يمكن إضافة جزء متحرك آخر على عجل بارتفاع ٢٠ سم من جهة اليسار ؛ لاستكمال البناء الداخلى لبيت أبى سالم .

وبهذه التقنية فى حركة المستويات يمكن تتبع تغيير المناظر كالآتى : عندما تفتح الستار على منظر الحى الكويتى يكون المنظر متكاملاً حسب ما تم وصفه سابقًا ، مظهرًا البناء المعمارى الخارجى للبيتين والبيوت المكملة فى عمق المنظر مع منظر الخلفية (السماء الزرقاء) شكل (١٦٢) وعند الانتقال إلى مشهد داخلى لبيت أبى نورة (جهة اليمين) ، فإن المستوى المرتفع والمقام عليه الحوائط الخارجية للبيت تتحرك على محوره دورة كاملة ؛ ليظهر فى مواجهة الجمهور البناء المعمارى الداخلى للبيت مع دفع الجزء المكمل للبيت ، من الداخل من جهة اليمين ؛ لاستكمال مكوناته ليشغل بذلك منظر

البيت الداخلى أكثر من ثلثى خشبة المسرح من استخدام الإضاءة المجهزة من قبل ، والتى تركز إضاءتها على المنظر الداخلى للبيت ، مع خفض الإضاءة على ثلث المسرح الأيسر الذى يمكن عدم تحريكه ، حيث لا يتطلب ذلك إلا فى حينه . شكل (١٦٤) هذا بالإضافة إلى نزول الستارة السكوندو أمام مجموعة البيوت الموجودة فى عمق المنظر المكملة لمنظر الحى ؛ ليصبح المنظر الداخلى متكاملاً تماماً . ويتبع نفس الأسلوب عند الانتقال إلى مشهد المنظر الداخلى لبيت أبى سالم ، من تحريك ودوران المستوى الحامل لحوائط البيت ، واستكمال المنظر من جهة اليسار كذلك . شكل (١٦٣) .

وبالترتيب السابق الذى يقترحه الدارس فى فى تغيير المشاهد ، يكون قد حاول تحقيق متطلبات تتابع المشاهد ، وليونة حركتها ، والانتقال بالأحداث من مشهد لآخر ، كما أنه يحقق كذلك الاتصال والربط بين المشاهد الخارجية والداخلية ، ليعمق فى نفس الوقت التناقض والتفاوت بين طبقتين اجتماعيتين ، يمثلهما بيت أبى نورة ، وبيت أبى سالم ، وبذلك فإن المناظر المقترحة ربما تكون قد حققت البعد التقني ، والبعد الدراسي، وتجسيمه لدى المشاهد كما أنه يساهم فى تأكيد التحليل الأدبي والفكرة التى بنيت عليها المسرحية .

وقد قام الدارس بتحقيق اقترحه فى تغيير المشاهد حسب التنظيم السابق ، عن طريق تنفيذ نموذج مجسم ، وقام بتجربة حركة الأجزاء ودورانها ؛ ليتأكد من إمكانية استكمال المناظر لمعالمها ، وذلك لسهولة تأمين التنفيذ على خشبة المسرح . شكل (١٦٥) .

أما من الناحية التشكيلية التى اعتمد فيها المصمم على استلهام الفنون التشكيلية الشعبية للبيئة الكويتية ، فقد أكدها من خلال استخدامه للوحدات المعمارية التقليدية التراثية سواء فى المنظر الخارجى (الحى) ، أو المناظر الداخلية ، التى ظهر بها بعض محتويات البيت الخليجى من منتجات الحرف والفنون الشعبية .

ففى المنظر الخارجى (الحى الكويتى) شكل (١٦٢) يستلهم الدارس الملامح المعمارية التقليدية فى تأكيد مفهوم الصراع الدرامى بالمسرحية . فالمنظر يحتوى على بيتين متناقضين فى المستوى الاجتماعى والاقتصادى ، إذ تظهر فى بيت أبى نورة الغنى معالم معمارية تتميز بها بيوت الميسورين ، فتجد حوائطه عالية ، تنتهى بمظلات جدرانية ، ذات تشكيل تقليدى ، لا يرى إلا فى البيوت الخليجية ، كما يحتوى البيت

على باب للدخول داخل دخلة كبيرة عالية ، مزخرفة بالنقوش الجصية ، والباب ذاته ذو نقوش وزخارف خشبية ، تبعث على الشعور بالغنى والفخامة ، فهو ذو عقد مدبب ينتهى عاليًا عند ارتفاع الدخلة المستطيلة . ويزدان الباب جانب الزخارف بالمسامير المقببة التى تميز الأبيات الكويتية القديمة الموروثة . وبجوار الباب يظهر الشباك المتسع الذى يطل على داخل البيت ، ويستخدم فى بعض الأحداث عند حديث نورة لسالم ، ويمثل هذا الشباك الملاح المعمارية الخليجية القديمة ، ومن وجود ضلفتين من الخشب مقسمتين أعلى وأسفل ، ومن الخارج توجد القضبان الحديدية الرأسية التى تغلق فتحة الشباك بأكملها . وجدران البيت مطلية بالجبس الأبيض المائل للاصفرار ، وهو من الطلاء المستخدم فى مثل هذه البيوت الغنية كما أعطى الدارس المصمم لونًا برتقاليًا زاهيًا لحوائط الباب ؛ تأكيداً لمكانة صاحب البيت العالية والمزهو بنفسه . هذا بالإضافة إلى أن حجم البيت بشكل عام يشكل مساحة كبيرة من الجانب الأيمن للمنظر ، على عكس حجم بيت أبى سالم ، الذى يشكل الجانب الأيسر من المنظر ، ويبدو صغيراً بسيطًا متواضعًا بحوائطه المنخفضة ، وبابه البسيط المصنوع من الخشب للدلالة على البساطة فى الإمكانات الاقتصادية بالإضافة إلى صف الأخشاب .

البارزة من أعلى الحائط التى تسمى (الشندل) ، وهى علامة من علامات البيوت الكويتية القديمة بسيطة المعمار . وكذلك الشباك الصغير الحجم ، الذى يظهر فى إحدى الأجناب وعلى عكس الشباك ببيت أبى نورة من ناحية الحجم والتصميم . كما أن دهانات البيت وألوانها تأخذ لونًا باهتًا ناتجًا عن الطلاء بالطين ، كما هو الحال بالبيوت القديمة .

يستكمل المصمم المنظر بين البيتين ، وفى عمق المنظر بمجموعة من البيوت الكويتية التى تدل على البيئة الخليجية ، فنرى مجموعة من البيوت متراصة بجوار بعضها البعض . تلك من أهم ملامح بناء البيوت فى منطقة الخليج ، حيث إن البيوت كانت تبنى متراصة متقاربة للدلالة على الترابط الاجتماعى والأسرى بين ساكنيها ، ويستلهم المصمم تصميمات البيوت من معالم العمارة ، فنرى بيتًا ذا باب كبير متسع من الخشب ، ويحتوى على تصميم الخوخة ، التى تعتبر من أهم مميزات الأبواب الخشبية فى منطقة الخليج عامة .

وأمام البيت توجد دكة خشبية بجوار الباب غالباً يجلس عليها صاحب المنزل فى أوقات قبل الغروب مع الأصدقاء ، والدكة مفروشة بالبساط الملون المزخرف بألوان النسيج الخليجى . ويرتفع فوق هذا البيت أحد المعالم المعمارية التقليدية ، وهو البادجير الذى يعتبر ملمحاً مميزاً لبيوت أهل الخليج والمستخدم لتلطيف الهواء داخل البيوت . وتظهر بيوت أخرى ، أهم ما فيها ظهور المآذن القليلة الارتفاع ، حيث يظهر جزء صغير منها أعلى مجموعة البيوت فى الخلفية .

قد أبرز الدارس المصمم فى تصميم المنظر الخارجى تشكيلاً من المعالم والملامح المعالم والملامح التشكيلية لعمارة منطقة الخليج على اختلاف نوعيتها ؛ لتأكيد فكرة المسرحية الدرامية من ناحية إبراز الصراع الطبقى بين المستويات الاجتماعية والاقتصادية بالمجتمع ، وتأثير ذلك على موضوع الحب الذى جمع بين نورة وسالم ، وهو فى نفس الوقت قد أعطى فى هذا المنظر (الحى الكويتى) الحركة الكاملة للمخرج، حتى يمكنه تحريك مجاميع الشباب والأطفال ، وتحقيق المعارك بين كل المجاميع ، فقد ترك اتساع الساحة الوسطى بخشبة المسرح ؛ حتى يمكن تحقيق ذلك ، كما أنه أوجد مخارج عديدة على الجانبين ، وفى عمق المشهدين ؛ حتى يسهل خروج ودخول الممثلين والمجاميع .

وفى المناظر الداخلية فإن اهتمام الدارس المصمم بتحقيق المفاهيم الدرامية بالنص ، وتحقيق الملامح المعمارية الداخلية التى تتصف بها البيوت الخليجية لما تحتويه من وحدات معمارية ، ومتطلبات ، ومحتويات البيوت من الداخل مؤكداً الفوارق الاجتماعية بين كل منظر وآخر .

فالمنظر الداخلى لبيت أبى نورة يبدو أكثر غنى من المنظر الداخلى لبيت أبى سالم ، حيث تظهر الفوارق ، سواء كان ذلك فى المساحة أو مكونات ، أو محتويات كل من البيتين .

ومن ناحية التشكيل العام لمنظر بيت أبى نورة من الداخل شكل (١٦٣) فنجد الحوائط العالية ذات زخارف هندسية مصنوعة من الطوب الأصفر اللون ، منظمة بأسلوب يكثر تواجده بالبيوت الخليجية الميسورة ، حيث من بين صفوف الطوب الأصفر توجد الفراغات التى تساعد على التهوية داخل البيت ، كما ظهور الحوائط عالية الارتفاع ، مطلية بدهان لامع البياض ، مائل للاصفرار ، وهو ناتج عن معالجة حوائط مثل هذه البيوت بالجبس المدهون بالألوان الفاتحة التى تساعد على تلطيف

الجو صيفًا داخل المنازل ، بالإضافة إلى الباب الذى يؤدى إلى الخارج يظهر بألوانه الخشبية ، مع إضافة بعض من البريق البرتقالى لتجميل المكان ، وزيادة أناقته ، تعبيراً عن زهو أهل البيت بأنفسهم ، ونفس الحال فى الأبواب والشبابيك الداخلية التى تلمع بلونها البنى مطابقًا للون الأخشاب بالبيئة الخليجية .

أكد الدارس المصمم استلهامه لملامح البيئة الكويتية فى استقطاع جزء من البيت ؛ ليكوّن به مكانًا لجلوس الأسرة . وهو عبارة عن مظلة من عروق الخشب الصلبة ، يطلق عليها اسم (العريش) ، تغطى من أعلى بأعواد الحصى ، وسعف النخيل المجفف ، وهذا الجزء من المكونات المهمة لأغلب البيوت ، الكويتية المحلية ويحبب لساكنى البيوت للجلوس صيفًا ، ويفرش عادة بالحصير ، والبسط ، وبعض المساند المنسوجة من نسج السدو . لقد رأى الدارس زيادة التعبير عن البيئة الكويتية المحلية عن طريق استخدام بعض محتويات البيت بالمنظر ؛ مثل ظهور «الحِبْ» لتبريد المياه ، وهو من الفخار المحمول على هيكل قاعدة من الخشب ، كما أنه أظهر بعض المصنوعات اليدوية ؛ مثل : (السفرة) المصنوعة من الخوص ، وتمتاز بالشكل التقليدى الجميل ، وتستخدم لموائد الطعام ، كما علق على أحد العروق الخشبية ، فانوس الإضاءة التقليدى ، بالإضافة إلى استخدامه للفراش والمساند ، والإكسسوارات الأخرى المستخدمة تبعًا لمتطلبات التمثيل .

أما التصميم التشكيلى لعمارة بيت أبى سالم شكل (١٦٤) ، فمن أول لحظة تبين انخفاض المستوى الاجتماعى لساكنيه ، فالحوائط خالية من أى زخارف ، وذات ألوان باهتة تدل على أنها مطلية بالطين ، للتعبير عن المستوى الاجتماعى المتواضع . كما أن الحوائط منخفضة ، وتنتهى بظهور أعواد الشندل متراصة ؛ للدلالة على حمل السقف ، وهذا الملمح المعمارى خاص بالبيوت البسيطة ، حيث تكون أعواد الشندول ظاهرة للأعين ، لعدم طمسها بالجبس وقد ظهرت . الأبواب والشبابيك بأشكالها البسيطة الخالية من الزخارف .

أما من ناحية استخدام محتويات المنزل فإن المصمم قد أظهر بعض الأدوات التى يستخدمها أبى سالم فى مهنته فى صيد الأسماك ، فقد علقت شبكة الصيد (السالية) على إحدى الحوائط ، كما علق الزبيل المصنوع من الخوص على الحائط . ولم يظهر المصمم أى معلقات أخرى لتجميل المكان ؛ دلالة على تواضع المستوى الاجتماعى .

كما أنه أظهر مكان جلوس ساكني البيت فى أحد الأركان ، فرش بساطًا بسيطًا وبعض الوسائد ، والمساند المستخدمة فى المكان ، وقد خلا المكان من العريش المستخدم فى بيت أبى نورة .

بذلك فإن التصميمات المقترحة للمناظر الثلاثة ، اعتمدت على استلهام الفنون الشعبية الخليجية فى وحدات العمارة ، ومحتويات البيت من الداخل ، مع تطويع ذلك للتعبير عن المضمون الدرامي للمسرحية ، وذلك إلى إطار من تقنية سريعة فى تغيير المشاهد حسب التسلسل المطلوب بالنص .

ب) التحليل التشكيلى للملابس :

اختار الارس الشخصيات الرئيسية الأربعة ، وهى نورة ، أبى نورة ، سالم ، أبى سالم ، وهذه الشخصيات تحمل معانى درامية متناقضة بين القوة والضعف ، والغنى والفير ، والإيجابية والسلبية كما أنها تحمل سمات وملامح الملابس الشعبية الخليجية فى مختلف الأعمار ، والمستويات الاقتصادية ، وقد حاول الدارس أن يعبر عن ذلك عن طريق استلهامه لمكونات الملابس الشعبية الخليجية ، للتعبير الدرامى ، والنفسى ، والاجتماعى للشخصيات .

١ - التشكيل فى ملابس شخصية نورة : شكل (١٦٦)

نورة هى إحدى الشخصيات الرئيسية فى المسرحية ، وهى تمثل نموذجًا للبنت الكويتية ذات ١٦ عامًا . تحكمها العادات والتقاليد الأسرية الخليجية ، وهى من أسرة غنية ، والدها أبو جوهر تاجر وبائع اللؤلؤ والمجوهرات ، فهى إحدى أفراد أسرتها التى تعيش فى رخاء اقتصادى واجتماعى كبير ، إلا أن حبها لسالم ابن الصياد يسبب لها متاعب داخل أسرتها ؛ إذ أن هذا الحب لاتسمح به العادات والتقاليد .

وتبدو ملابس نورة عامة ذات مستوى اجتماعى واقتصادى تتميز بها عن غيرها من بنات الحى . فهى ترتدى الثوب الفضفاض المزخرف بخيوط الذهب ، وهو من قماش خفيف شفاف ، يعطى ثراء وجمالاً فى المظهر ، حيث تجمل حوافه الزخارف والنقوشات المستلهمة من زخارف الملابس الكويتية التقليدية ، مراعيًا فى ذلك وضوحه

حجماً ونوعية على خشبة المسرح . والشكل (١٦٦) يمثل الشخصية فى ثوبها المعتاد ارتداؤه داخل البيت ، أو أمام البيت ، وهى ترتديه فى بعض الزيارات القريبة من منزلها ؛ ولذلك فلا ترتدى العباءة التى يرتديها كبار السن أو المتزوجات . فالعباءة لا ترتديها مثل من فى سنها إلا فى الخروج إلى مسافات مقصورة على الحى . تظهر نورة بشعرها المسدل بجزء من الثوب المزخرف ، للدلالة على أناقة الملبس المختار للشخصية ذات المستوى الاجتماعى والاقتصادى ، عالى .

كما يبرز أسلوب تصفيف الشعر إحدى الملامح الخاصة بمن فى مثل سنها ، من ناحية طول الشعر ، أو نزوله على الوجه . تتحلى نورة ببعض القلادات على صدرها وكذلك الأساور المذهبة التى تحلى وتجمل ملامح الزى الخليجى التقليدى وقد اختار الدارس المصمم الألوان البرتقالية المائلة للاصفرار للتعبير عن شخصية نورة الدافئة، المليئة بالمشاعر المحبة لسالم، إلا أنها مرتبطة بالعادات والتقاليد الاجتماعية ، ويدل على ذلك ارتباطها الوثيق بالشكل التقليدى للزى الخليجى .

٢ - التشكيل فى ملابس شخصية "أبو نورة" شكل (١٦٧) :

هو رجل غنى ذو مقام عالٍ اجتماعى واقتصادى بالمجتمع ، وهو يبلغ من العمر نهاية الخمسينات ، وهو شخصية متغطرسة قوية ، لا تلين لأهواء أو رغبات أفراد أسرته ، وخاصة لابنته نورة التى يعلم عن حبها لسالم .

وهو صديق قديم لأبى سالم ، إلا أنه قد ابتعد عنه بعد محاولة أبى سالم خطبة ابنته نورة لابنه سالم ، رافضاً هذا النسب للاقتران بين المستوى الاجتماعى والاقتصادى بين الأسرتين ، وهو يرتدى الدشداشة ذات اللون الرمادى القاتم المائل إلى اللون الأزرق البارد ، الذى لا يبعث على دفء الشخصية ، كما أنه يرتدى صديرياً فوق الدشداشة ، للدلالة على الغنى والمستوى المادى لمن مثله من رجال البحارة ، ويتحلى الصديرى بسلسلة ذهبية تنتهى بساعة توضع فى إحدى جيوب الصديرى .

يرتدى أبى جوهر البشت (العباءة السوداء) ، وهو من النوع الفاخر والمحلى والمطرزة أحرفه بخيوط من الذهب بالإضافة إلى غطاء الرأس التقليدى ، وهو الغترة البيضاء ، والعقال الأسود فى شكلها التقليدى المعروف عند أهل الكويت .

ويرتدى النعال النجدية الحمراء اللون المتميزة فى منطقة الخليج كمكملات للملابس والزى الخليجى .

كما يظهر ممسكًا بالعصا الخشبية ، وهى من الإكسسوارات الهامة التى تدل على شخصيته القوية بالمجتمع والحى .

٣ - التشكيل فى ملابس شخصية "سالم" شكل (١٦٨) :

سالم شاب يبلغ من العمر حوالى ١٨ سنة ، وهو الابن الثانى الأصغر لصيادالسمك أبى أحمد ، وهو شخصية سلبية عاشقة ورومانسية فى حب نورة ، ولكنه ليس لديه القدرة الشخصية على اجتياز المصاعب والفوارق الاجتماعية بين أسرته وأسرة أبى نورة . ولكن مشاعره الفياضة دائمًا ما تدفعه إلى محاولة التقرب إلى أسرة نورة . سالم يعيش وسط أسرته المتواضعة المستوى الاجتماعى ، فهو يساعد والده فى عمله فى الصيد ، وكما يبدو فى التصميم المرفق (شكل ١٦٨) فهو يرتدى دشداشة شعبية بيج اللون ، كان كثيراً ما يرتديها الشباب خارج وداخل منازلهم ، وتتميز كذلك بالأكمام الطويلة الضيقة عند المصمم ، وفتحة الرقبة عبارة عن شكل حرف (٧) ، مع قلابة تقفل بالأزرار . وكما يرتدى فوق الدشداشة ، مربوطة عند الوسط قطعة من القماش الملون تسمى الوزار ، والوزار هى إحدى مكملات الزى التقليدى للبحارة ، حيث إنها تستخدم فى أغراض عديدة ، منها : لف الوسط ، أو الرأس ، أو طيها : لتكون وسادة عند النوم على شاطىء البحر .

ويأخذ الوزار اللون الأزرق ؛ دلالة على شخصية سالم الرومانسية الهائمة ، حيث إن الوزار له ألوان عديدة حسب ما هو موجود بالزى التقليدى الخليجى .

يغطى سالم رأسه بالغترة (الشماغ) ، وهى عبارة عن قطعة من القماش مربعة الشكل ، ملونة بالأبيض والأحمر ، يلف بها الرأس ، ويتدلى منها جزء عند خلف ، وغالبًا ما تلبس فى فصل الشتاء وهى من ملامح وصفات أغطية الرأس المكملة لزى الصيادين والبحارة فى البيئة الخليجية .

٤ - التشكيل فى ملابس شخصية "أبو سالم" شكل (١٦٩) :

على النقيض من شخصية أبى نورة ، فهو شخصية فى مثل عمره ، وصديق قديم له ، ولكنه يعمل صياداً يجتهد فى جمع رزقه ، إلا أنه ذو شأن بين أسرته والحى ، ولذلك فهو يظهر مرتدياً الدشداشة البيضاء ذات القلابة عند الرقبة ، مفتوحة عن الصدر بالأزرار ، وتأخذ الدشداشة اللون الأبيض ؛ للدلالة على صفاء هذه الشخصية وبساطته ، ويرتدى فوق الدشداشة العباءة أو البشت البنى اللون ؛ دلالة على ارتباطه بالأرض ، وهو لون شائع بين ألوان العباءات فى منطقة الخليج ، كما يرتدى غطاء الرأس التقليدى ، المكون من العقال ، والغترة البيضاء ، وكذلك يظهر النعال النجدى الأحمر من المظهر العام للشخصية ، غير أن شخصية أبى سالم لا تتحلى بالإكسوارات مثل شخصية أبى نورة ، فهى شخصية بسيطة ، معتدلة ، متواضعة ، وأقل مستوى اجتماعى واقتصادى من شخصية أبى نورة .

الفصل الثانى

مسرحية "الواوى وبنات الشاوى" تأليف : فايق عبد الجليل

١ - التعريف بالمسرحية :

أ) موضوع المسرحية :

تنقسم مسرحية (الواوى وبنات الشاوى)[١] إلى فصلين ، يتناول فى كل فصل حكاية منفصلة عن الحكاية الأولى ، نص الفصل الأول تناول حكاية «الواوى» ، وللحكاية جذور تراثية معروفة ، لأنها تطابق تمامًا إحدى حكايات ألف ليلة وليلة ، مع تغيير الشخصيات والأفراد ، فبينما تحكى حكاية ألف ليلة وليلة عن مارد خرج من قنينة قديمة ، وأراد أن يفتك بالصياد الذى أخرجه منها وفك أسره ، وعندما اكتشف الصياد أن المارد لا محالة سيؤذيه ، استخدم الحيلة والذكاء ، وأدخل المارد مرة أخرى داخل القنينة ، ثم أغلقها ، وبذلك نجا من الهلاك .

نجد أن المسرحية وفى فصلها الأول ، تحاول تجسيد هذه الحكاية فى شخصيات إنسانية وبعض الحيوانات ، مثل الأسد الذى استطاع ، عن طريق الحيلة ، أن يخرج من قفصه ، ويحاول أن يأكل الفتاة التى ساعدته فى الخروج فى القفص ، ولكنها تتوسل إليه كما كان يتوسل إليها لتخرجه من القفص ، تتوسل إليه أن يرحمها ويتركها ، لكنه يأبى إلا أن يأكلها ، فتحاول الفتاة إقناعه باستشارة أول ثلاثة يمرون

---

(١) مسرحية «الواوى وبنات الشاوى» ص ص ١٠-١١ نسخة مطبوعة على الآلة الكاتبة .

بطريقهم فى الغابة . ومن المفارقات أن يمر القط الذى عانى معاناة شديدة من الفتاة الصغيرة ، التى كانت تكيل له ألوانًا من العذاب .

القط : اصبر على اصبر

اسمع حتى تشعر

هذى البنية قاسية

ياما لاحقتنى وأذتنى

وياما ألوان المر ورتنى

من ذيلى سحبتنى

حبيتها وما حبتنى

ولأن الفتاة كانت تعذب القط عذابًا شديدًا ، فقد وقف القط فى جانب الأسد ووافقه على أن تأخذ جزاءها منه فيأكلها ، ولأن الكلب ليس أفضل حالاً من القط فقد أعطى الأسد حرية التصرف فى الفتاة بعد أن عدد للأسد مساوئها ، والفتاة فى حالة ذهول لا تصدق ما تسمع من القط والكلب ، إلى أن تؤكد الشجرة أيضاً على كلام القط والكلب ، فتحكى مدى الظلم الذى وقع عليها هى الأخرى من الفتاة ، وهنا يقرر الأسد الفتك بالفتاة فيهجم عليها ليأكلها ، ولكنها تحاول الهرب ، وتحدث مطاردة بين الأسد والفتاة إلى أن يظهر الواوى (الذئب) ، ويتدخل فى المطاردة ، ويحاول أن يعرف سببها وعن طريق المكر والحيلة التى استخدمها الأسد فى بداية الحكاية مع الفتاة ليخرج من القفص ، استطاع الواوى أن يدخل الأسد مرة أخرى إلى القفص ويغلق الباب ، لينقذ الفتاة من بطش الأسد ، فى محاولة منه لاستغلال الموقف والانقضاض على الفتاة الفريسة ، لينفرد بها لنفسه ، ولكن الحيوانات تعوقه حتى تستطيع الفتاة الهرب منه .

الفتاة (للواوى) : أشكرك وما راح أنسى معروفك .

الواوى : إحنا فيها .

الأسد : (هائجًا)

الواوى : أنا عطشان .. عطشان

أنا جوعان .. جوعان

أبغي فريسة .. أفرسها فريسة

الحيوانات : آه ... رحنا فيها

الفتاة : يا ويلى .. بيعيد الكرة .. ياويلى(1)

يهجم الواوى على الفتاة ، بينما تحاول الحيوانات منعه ، معطية الفرصة للفتاة بالهرب لإنقاذها من الواوى وينتهى الفصل الأول .

أما أحداث الفصل الثانى فإنها تبدأ بالأحداث فى منظر الحى ، حيث نعلم من حوار المجاميع (رجال ونساء) أن الشاوى قد مات ، وترك ابنتيه : شمسة (الكبيرة) وقمره (الصغيرة) ومع صدى النـــاى الحــزين تنعى البنتان أباهما وتبكيان حالهما ، إلا أنهما تتماسكان ، وتعلنان أن الحل أن تعملا فى رعى الأغنام مثل أبيهما ويبدى أهل الحى غاية الكرم والضيافة ومساعدتهما على مواجهة أى من الصعاب ، حيث إنهما من بنات الديرة ، ويجب حمايتهما دائمًا . ثم تنتقل الأحداث إلى مشهد الغابة ، حيث تواجه الأختان مصاعب الرعى ، من حدوث عاصفة شديدة تعصف بكل شىء وتهرب الأغنام كل فى طريق ، ولكن بعد أن تهدأ العاصفة يعود كل شىء إلى حاله ، وتسعد البنتان بنجاحهما فى مقابلة مصاعب الحياة بنجاح ، ويغنى الجميع فرحين .

وتفتح الإضاءة على منظر داخلى لبيت الشاوى ، وهو مؤثث أثاثًا بسيطًا وفقيراً ، وبه سرير مفروش من قماش السدو ، وبعض المحتويات القليلة المتناثرة بالبيت ، من فانوس معلق ، وأدوات الراعى ، والسلال وغيرها ونجد أن قمره قد مرضت ، وبجوارها أختها شمسة تتحاكيان معًا فى عاطفة تدل على الحب والود بينهما ، ويظلم المنظر إلا من نور الفانوس المضاء . تخرج شمسة إلى أهل الديرة فتجد التعاطف معها ومع أختها المريضة من الأهل ، حتى الأغنام فى انتظار شفاء أختها قمرة ولكن مع استمرار مرض قمرة يبدأ الناس من حولها فى الابتعاد ، خوفًا من هذا المرض وتتخيل شمسة أن أصواتًا مجهولة من حولها تنادى عليها بالحل .

أصوات المجاميع المجهولة : الحل بايدك ...

يمك دايم

---

(1) نص المسرحية : ص ١٩ .

الحل بايدك ...

فوق الكتف طويل وناعم

طاير حالم ...

ساهى ونايم ...

الحل الحل ... بايدك دايم

شمسة :

وضحولى بينولى

فهمونى أفهم ياليت[1]

وتخرج شمسة إلى أهل الحى الذين يواجهونها بالحل :

الأهالى : أدواها عندك ؟

التفتى ... شوفى

قبل النسمة طـاير حالم

قبل النسمة ساهى حالم

فوق اكتافك ... ناعم ناعم

التفتى ... شوفى ...

أدواها عندك ؟

فتمسك شمسة بشعرها ، وتعرف أن المقصود من كلام الأهالى أنهم يريدون منها قص شعرها الطويل الجميل ، ولابد من أن تضحى من أجل أختها ، فتقرر على الفور قص شعرها ، فداءً لأختها . ثم تظهر شمسة وقد قصت شعرها ، وأختها قمرة قد تعافت ، وتفتح الإضاءة على شمسة ، وقمرة ، والأغنام فرحين ، ويغنون الأغانى التى تعبر عن الفداء ، والتضحية ، والحب بين الأختين ، لتكون نهاية المسرحية .

---

(١) نص المسرحية : ص ٢٤ .

ب) التحليل الأدبي للمسرحية :

تحاول المسرحية خلال الحكاية الأولى مناقشة قضية هامة وهى قضية هل القوة فى جعل القوة بالذكاء والحيلة ؟ أم أن القوة هى قوة العضلات المتمثلة فى الجسد ؟ التى تؤدى بصاحبها فى النهاية بالغرور الصلف ، وهذا ما حدث مع الأسد ، الذى اغتر بقوة جسده وأنيابه ، وراح يعدد منابع قوته بينما تحاول الفتاة التى تؤدى دور الراوى فى بداية المسرحية بالتعليق على حوار الأسد ، ومحاولة إرشاده بأن القوة ليست دائماً فى الجسد ، وإنما القوة فى أشياء أخرى .

الأسد : أنا الليث ... أنا الأكشر

أنا اللى نابى ... كم دمر

وكل شيء جدامى .. يتكسر

يابس وأخضر

أنا ملك الغابة الأكشر

الفتاة : وردد قوله مرة أخرى قائلاً له كن قوياً

الأسد : أنا أسامة

الفتاة : (وهى تقرأ) وهاج الجميع أبحث عن الطريق أو الوسيلة لتصبح قوياً القوة ليست فى الجسد دائماً ...

الأسد : هى ... هى

أسمع ... أسمع

لابد حيلة ... ولا وسيلة

فيها أفر واقدر اطلع

الفتاة : (وهى تقرأ) الحيلة[1]

وتعلم الأسد «موقتاً» كيف يستخدم الحيلة للخروج من قفصه وسجنه فى نفس الوقت فيحتال على الفتاة الصغيرة ، وينجح فى حيلته ، فتفتح له الفتاة القفص ،

---

(١) نص المسرحية : ص ٢١ .

وتخرجه منه ، ولكنه سرعان ما يعود لغطرسته وغروره فينسى أن الحيلة هى سبب خروجه من القفص ، وينسى أن القوة لا تكمن فى الجسد فقط ، فينقض على الفتاة ، محاولاً الفتك بها ، وبعودته إلى غروره وغطرسته نسى أو تناسى أن الحيلة هى سبب خروجه من القفص ، وأن الحيلة قادرة على إعادته للقفص مرة أخرى ، وهذا ما حدث عندما جاء ما هو أدهى من الأسد «الواوى» الذى استخدم الحيلة الكاملة التى تنقسم إلى قسمين ، **القسم الأول منها** : إعادة الأسد (الأقوى) إلى قفصه ، ومن ثم إغلاق القفص ، **أما القسم الثانى** فهو الحصول على فريسة الأسد (الفتاة) والاستئثار بها لنفسه ، وينجح القسم الأول من حيلة الواوى، ويدخل الأسد المغرور المتغطرس القفص، وهو يعض أصابع الندم .

وفى الفصل الثانى من المسرحية يتناول الكاتب حكاية جديدة تتضمن الكثير من القيم والمبادئ المراد تلقينها للأطفال ، فكما تناول فى الفصل الأول أهمية الانتباه والحذر من الآخرين ، واستخدام الذكاء عند التعامل مع الآخرين ، تناول فى الفصل الثانى أهمية الحب والتضحية من أجل الآخرين ، الحب والتضحية بدون ثمن ، والحب والتضحية للجميع للقريب والبعيد فى آن واحد ، حب الناس جميعاً ومحاولة زرع الحب والتضحية فى نفوس الأطفال من المبادئ القيمة التى تسعى إليها المسرحية ، وتتجسد التضحية فى شخصية الفتاة الصغيرة شمسة وأختها قمرة ، فبعد أن يموت والدهما الشاوى ، أى الراعى ، ويتركهما وحيدتين بدون راعى يرعاهما ، فتقرر شمسة ، التى تتمتع بعزيمة قوية وصلبة ، أن تقوم هى مع أختها قمرة برعاية الأغنام من أجل الاسترزاق ، وإيجاد ما يعينهما على أمور الحياة .

شمسه : ما مات الشاوى .. ما مات
حنا الشاوى .. وحنا بناته
حنا الوالد .. بكل صفاته

قمره : بكل خطواته عايشناه
ربانه فى شغله معاه
بين أغنامه .. وصوت الناى
خلانة تحب كل أيامه

وعلمنا نرعى الأغنام

نرعاهم ونغنى وراهم

شمسة : ولما الشمس تزيد بحرها

أبقى المديرات انظللهم

خلونا نرعاهم ونغنى وراهم(١)

ويفاجأ أهل المدينة بقرار الفتاتين ، ويعملهما فى مجال رعى الأغنام، ويتساءلون ويعضهم يعترض على قرار الفتاتين ، ولكنهما يصران على تنفيذ قرارهما حتى لا يحتاجا لأحد من الناس ، وحتى لا تكونا عبأ على أهل المدينة .

المجاميع (بتساؤل) : شاوى ابينه ... صعبه الشغلة ؟

شمسة : اللى يشقى يعينه ربه

المجاميع : شغلة صعبة

قمره : بالحاجة الواحد يضطر يتعب فى الدنيا أكثر واحنا بنات الشاوى قدها ندل الماى وعشب الصحرا والأغنام بكل شىء أدرى .

الأغنام : امباع .. امباع .. امباع .. (تهز الأغنام رءوسها علامة على الموافقة)(٢)

وتبدأ مرحلة صعبة فى حياة الفتاتين الصغيرتين ، وهى مرحلة رعى الغنم والمشاكل التى تواجههما فى الرعى مع الأغنام ، وأماكن الكلأ وغيرها ومن المشاكل التى تقف أمام الفتاتين ، هبوب عاصفة شديدة تفرق الأختين ، وتفرق الغنم هنا وهناك، ولكن الفتاتين استطاعتا بالصبر والعزيمة أن تتغلبا معًا على الغنم وعلى أنفسهن ، بعد أن كادا يفترقان ويضيعان فى الصحراء .

---

(١) نص المسرحية – ص ٤ .

(٢) نص المسرحية – ص ٦ .

المجاميع : استر ... استر ... يا ستار

شمسة : (تنادى) وينك قمرة

ما أشوفك .. الدنيا صفرة

قمرة : شوفى الأغنام

مضيعة .. حديهم .. جمّعيهم

شمسة : حاضر أمرك .. ولا يهمك

يا غنيماتى يحى .. يحى

يا ضحيلاتى يحى .. يحى

خروف (١) : امباع ... امباع ... صعبة حالى

تهنا وضعنا ومالى والى

خروف (٢) : تهنا وضعنا .. ومالى والى

شمسة : (من بعيد تنادى) قمرة تعالى قمرة تعالى(١)

وبعد أن تتغلب شمسة وقمرة على العاصفة الشديدة ، وبعد أن تنجحا معًا فى الوصول إلى بيتهما بالأغنام ، تحدث المشكلة الكبرى التى تصل بالأحداث إلى ذروتها ، متجسدة فى مرض قمرة الشديد ، فلا تجد شمسة بُدًّا من علاجها ، ولكن العلاج غالى الثمن ، ولا يقدر عليه إلا من يملك المال ، وشمسه وأختها قمره فقيرتان لا تملكان من حطام الدنيا إلا بعض أغنام ، تقومان على رعيها حتى تحصلا على قوت يومهما ، فمن أين تأتى شمسة بالمال اللازم من أجل شراء الدواء حتى تنقذ أختها من المرض الشديد الذى سيفتك بها ؟ هذا بالإضافة إلى ابتعاد أهل المدينة كلهم عن شمسة وقمرة ، وإيقاف مساعدتهن خشية ، انتقال العدوى ، وهى صدمة أخرى تستطيع شمسة بصبر ومثابرة وعزيمة قوية ، مواجهة الموقف ، ومواجهة ابتعاد أهل المدينة عنها وعن أختها ؛ خوفًا من المرض وانتقال العدوى .

---

(١) نص المسرحية – ص ص ٩-١٠ .

الأهالي : ياشمسة .. ليش تحيرين
سألتي وايد
تعبتي وايد
ما يحتاج أنت ادورين
الرد واضح في بيتك
والعلة ... العلة في بيتك

شمسه : وضحولي
بينولي
... ما ادري وشيجري حولي
لو غلطانة ... أبحقكم
لو غلطانة ... أبقى عذركم
أنتو أهلي ... ناسي وبيتي
فهموني ؟ ... أفهم ياليتني

الأهالي : المرض وشيسوي يا شمسة
خوفنا من باجر ... على الديرة وأهلها(١)

ومع صلابة وعزيمة شمسة ، وقدرتها على مواجهة الصعاب ، ومواجهة الحياة ، لكنها بحكم صغر سنها ، وقلة خبرتها في الحياة تحتار ماذا تفعل ؟ وإلى أين تذهب ؟ فأختها الصغيرة مريضة ولا تستطيع علاجها ، وفي نفس الوقت يبتعد عنها كل الأهالي الطيبين في المدينة، من الذين كانوا يقدمون لبنات الشاوي المساعدة والنصيحة، ولكن القدر ، المتمثل في المرض ، أبعد الناس من حول بنات الشاوي ، وهذا الابتعاد يؤثر في نفسية شمسة تأثيراً كبيراً ، وخصوصاً أنها كانت تحتاج في هذا الوقت - وقت المحنة - إلى من يساعدها ويساندها على تخطي الصعاب التي تواجهها ، لا أن يتخلى عنها الجميع بسبب خوفهم من المرض . وهنا تضعف شمسة بعض الوقت

(١) نص المسرحية - ص ٢٠ .

لإحساسها أنها أصبحت وحيدة بعد مرض أختها ، وابتعاد الناس عنها ، ولكن ، رغم ضعفها ، تحاول أن تلملم شتات هذه النفس الصغيرة ؛ لتواجه الصعاب مرة أخرى ، ولتواجهَ مرض أختها ، ولتقضى عليه مهما كان الثمن .

شمسه : ظلمه دليل بليا آخر

حيرانة من سكة لعاير ...

... حيرانة فى الزمن الغادر

وينك يا يمة شوفينا

حزن وظيم ... وحظ عاثر

وينك يا شاوينا الغايب

كان البيت بعزك عامر(١)

وتصر شمسة على معالجة أختها وإنقاذها من المرض ، ولكن الثمن غالٍ وباهظ أيضًا ، وهنا نجد أن الكاتب أكد على قيمة التضحية ، ليؤثر فينًا ، ويؤصل كذلك للمبدأ الذى يريد تعليمه للأطفال ، شمسة التى تبحث عن العلاج بعد أن تقرر دفع الثمن ، مهما كان باهظًا لا تعرف ما هو الثمن فتسأل الأهالى الذين يوضحون لها ولا تتردد فى الموافقة على بيع شعرها الجميل فى سبيل إنقاذ أختها من براثن المرض ، وعلى الفور تأخذ قرارها ، وتبيع شعرها ؛ لتضرب لنا مثالاً فى الوفاء والتضحية ، وأيضًا الحب وبذلك قد حملت المسرحية ، من خلال الأحداث المتنوعة بالفصل الأول والثانى ، العديد من القيم والمبادئ ليتعلمها جمهور الأطفال من عرض مسرحى وغنائى ويؤثر فى التربية والإرشاد .

شمسه : اخترت من يمسح الدمعة على خدى

اخترت الذراع اللى تمتد تحضنى

اخترت اللى تواسينى وأواسيها

اخترت اللى تكون ظلى وظلها(٢)

---

(١) نص المسرحية – ص ٢١ .

(٢) المصدر السابق – ص ٢٦ .

وتنجح شمسة فى إنقاذ أختها من المرض بعد أن تبيع شعرها تاج جمالها وأنوثتها ، وتتألم قمرة على ما فعلته شمسة من أجلها ولكن شمسة التى ضحت بطيب خاطر عن تاج جمالها تقنع أختها بأن ما فعلته لا يعادل مقدار الحب والصلة بينهما وأنها كانت على استعداد لعمل أى شىء من أجل إنقاذها .

ج) التحليل التشكيلى :

تدور أحداث **الفصل الأول** فى الغابة ، حيث الحركة بين الشخصيات فهناك الفتاة، والأسد ، ثم مجموعة الحيوانات ، ومنهم القط والكلب ، وكذلك الشجرة ، ثم يظهر بعد ذلك الواوى ، ومن خلال الحركة الدائبة بين هذه الشخصيات يرى الدارس أن المنظر الذى يعبر عن المكان (الغابة) يلزم التعبير عن المكان بصفات الغابة ، ومع وجود الأغانى والمجاميع تتحرك بين أشجار الغابة يرى الدارس أنه يجب أن يكون هناك متسع فى المساحات داخل الغابة ومن خلال أشجارها ، وكل ذلك يجب أن يكون فى صورة محببة للطفل الجمهور الأساسى للعرض ، فالتعبير الواقعى لمفردات ومكونات الغابة أقرب الأساليب المختارة للمنظر ، مع الاهتمام بالألوان المبهجة التى تعبر عن شدة الأحداث ، بالإضافة إلى استخدامات ألوان الإضاءة الساخنة ، التى تعطى الكثير من الحيوية فى الحركة بين الشخصيات ، وكذلك سخونة المواقف المخيفة بين الأسد والفتاة ، أو الفتاة والواوى .

أما **الفصل الثانى** من المسرحية فهو يحتوى على منظرين منظر للحى الكويتى ، ومنظر يعبر عن بيت الشاوى من الداخل ، بالإضافة إلى منظر الغابة السابق ومنظر الغابة فى الفصل الثانى يستخدم لنشاهد رعى الأغنام بين الأشجار ، وهبوب العاصفة والأتربة ، وتلك يمكن تحقيقها بالتقنيات اللازمة من المؤثرات الصوتية والضوئية ، مع مكونات وعناصر مشهد الغابة السابق ، ثم منظر الحى الكويتى ، الذى يجمع أهل الحى من كل زاوية ، يظهر الأهالى يتبادلون الأحاديث ، ويعلقون على الأحداث فى تناقض واضح ، فتارة يتفق أهل الحى على مساعدة بنتىّ الشاوى ، ومرة يخافون من مرض إحداهما ، وهذا التناقض طبيعى فى كل المجتمعات ، والمنظر فى ذلك يعبر

بواقعية المكان ، فيلزم إيجاد الاختلاف بين الوحدات المعمارية القديمة والحديثة ، الغنى والفقير ، وهكذا فإن الاختلاف والتنوع فى تشكيلات منازل الحى ما هى إلا تعبير عن الاختلاف والتنوع فى طبائع أهل الحى ، مع الاهتمام الواضح بأن يكون المكان (الحى) متسعًا للعديد من المجاميع ، والحركة دائبة لهم داخلين وخارجين ، من وإلى الحى ، ومن بين البيوت المتراصة والمترابطة . المنظر بشكل عام يجب أن يعبر عن البيئة الكويتية بملامحها الخليجية والشعبية ، ليصبح خلفية ناجحة للأحداث التى تدور داخله ، الألوان المستخدمة تكون أقرب إلى التأكيد على هذه الواقعية ، مع الاهتمام ببعض المشاهد الدرامية المؤثرة ، التى يجب أن تساعد المتلقى على استيعاب المعانى والقيم التربوية فى العمل المسرحى بالإضافة إلى أهمية الوضوح لكل مفرداته لدى جمهور الطفل ، ليسهل عليه التعرف على صفة المكان .

والمنظر الثالث من هذا الفصل هو بيت الشاوى (الراعى) يعتبر منظرًا داخليًا لبيت فقير ، بل شديد الفقر مات صاحبه ، وبقيتا ابنتاه تقاسيان الحياة ، وبالرغم من أنه لم يرد بالنص أى وصف لداخل البيت ، إلا أنه يعتبر ذا أثاث بسيط فقير ، يتكون من سرير خشبى مفروش بنسيج من السدو ، وترى بعض المحتويات المنزلية القليلة من الحصير ، أو الفخار ، لحفظ الماء ، وغير ذلك من ضرورات المنازل الفقيرة ، بالإضافة إلى بعض مستلزمات الراعى ، واحتياجات بناته من بعض قطع الصدف والفرو وغير ذلك . إن المنظر الداخلى لبيت الشاوى فى مفرداته البسيطة يدل على الفقر والوحدة فالفقر هو فقر المال الذى تعيشه الأختان، والوحدة هى الإحساس الذى ينتاب الأختين بعد وفاة والدهما ، إلا أنهما من العناصر الإنسانية التى تمتلك من الخير أو الحب والمودة للناس من أهل الحى ، وكذلك التضحية فى سبيل إسعاد الآخر ، فالأخت تضحى بشعرها فى سبيل شفاء أختها ، وتفرح عند إتمام الشفاء ، وقبل ذلك تقودان مسيرة الحياة بعزم وقوة ورغبة فى الحياة ، والبيت الذى يضم هاتين الأختين هو بيت فقيرا ولكنه نظيف يكتنفه الحب والمودة ، الأمر الذى يظهر فى التصميم المتناسق ، وكذلك توزيع مناسب لمحتويات البيت برقة البنات ومشاعرهما الطيبة ، تلك المناظر الثلاثة فى المسرحية تحمل الكثير من المعانى المتنوعة والمتناقضة التى يهتم بها المصمم عند وضع تصميماته المقترحة .

٢ - التحليل والتفسير التشكيلى للمناظر والملابس المقترحة :

أ) التحليل التشكيلى للمناظر :

تحتوى مسرحية «الواوى وبنات» الشاوى على ثلاثة مناظر خلال فصلين ، وطوال الفصل الأول يظهر منظر (الغابة) ، وفى الفصل الثانى تبدأ المشاهد بمنظر الغابة ، ثم تنتقل الأحداث إلى المنظر الثانى (بيت الشاوى) من الداخل ، ثم المنظر الثالث وهو (الحى الكويتى) الذى يقع به بيت الشاوى . ويتكرر ظهور المناظر الثلاثة فى الفصل الثانى متتابعة حسب تسلسل الأحداث .

ومسرحية «الواوى وبنات الشاوى» هى مسرحية تقدم لجمهور الأطفال فى المقام الأول ولذلك فإن الدارس المصمم قد أخذ بعين الاعتبار نوعين : المتلقى للعرض المسرحى (الطفل) ، بجانب مراعاة أن تكون المناظر معبرة عن طبيعة ومكان الأحداث الخارجية والداخلية . وما قد يغلف هذه الأحداث من الجماليات المعمارية والزخرفية ، التى تستلهم من التراث الخليجى ، وبذلك فإن الدارس قد عنى بعدة اهتمامات :

١ - التعبير عن طبيعة أماكن الأحداث ، سواء داخلية أو خارجية ، معبراً بذلك عن البيئة الخليجية بمعالمها المعمارية الزخرفية والطبيعية .

٢ - إمكانية تحقيق الانتقال من منظر إلى آخر (بالفصل الثانى) ، حيث تتكرر ظهور المشاهد الثلاثة ، وتعود إلى الظهور أكثر من مرة حسب الأحداث .

٣ - إمكانية تحقيق التشكيل المناسب للمشاهد ؛ ليتناسب ذلك مع جمهور الأطفال .

٤ - توفير إمكانية حركة الممثلين داخل المناظر ، سواء فى المشاعر الجماعية أو الفردية .

والمصمم الدارس قد اهتم بالمنظر العام للغابة شكل (٧٣) من حيث إنه أقرب إلى المناظر الطبيعية للبيئة الخليجية ، فظهرت الأشجار والنخيل بألوانهما الطبيعية المختلفة ، وجذوعهما وفروعهما وأوراقهما الخضراء المتعددة الدرجات ، من اللون الأخضر ، والأصفر ؛ لتعطى مساحة أعلى المنظر ، وفى العمق كتشكيل مترابط

ومتناسق مع إتاحة مكان متسع وسط خشبة المسرح لحركة الأطفال والحيوانات ، وخاصة مشاهد الجرى المتعددة . فى مشاهد جرى الأسد وراء البنت وغيره من المشاهد التى تتطلب إتاحة تحقيقها فى سرعة وسهولة بين أجزاء ومكونات المنظر ، كما أعطى لونًا برتقاليًا مع قليل من الإصفرار فى خلفية المنظر ، وتبدو التلال الرملية تكمل عناصر الطبيعة المسرحية للبيئة الكويتية ، من سخونة الجو ، وإشاعة البهجة اللونية لدى جمهور الأطفال . كما اختار مكان (قفص) الأسد على إحدى الأجناب ؛ لسهولة تحريكه داخل وخارج خشبة المسرح ، أو حركته على خشبة المسرح ، وضع المصمم كذلك بعض القطع التى تمثل جنوع الأشجار على الجناب ؛ لاستكمال التكوين التشكيلى العام للمنظر . ويبدو فى خلفية ؛ وعمق المنظر (الغابة) مستوى مرتفع قليلاً (٢٠ سم) أمام التلال المرسومة على الخلفية مما يعطى عمقًا ومستوى مختلفًا فى عمق المنظر ، دون إعاقة حركة الممثلين وسط خشبة المسرح .

وحيث إن منظر (الغابة) يعتبر منظرًا أساسيًا طوال الفصل الأول وأجزاء طويلة فى الفصل الثانى ، فقد اقترح الدارس أن تكون الخلفية المرسومة (السماء والتلال) فى الثلث الأخير من خشبة المسرح يقع أمامها مكونات ووحدات المناظر الأخرى بالمسرحية (الحى الكويتى – البيت من الداخل) ؛ وذلك عن طريق تثبيت وحدات منظر الغابة على مستوى مرتفع ٢٠ سم ، مع إمكانية تحريكه على عجل للخلف لإفساح مسرحة كبيرة وسط المسرح ، لتحريك وظهور المناظر الأخرى . كما يمكن ظهور مجموعات الأشجار على جانبى خشبة المسرح (كأرماتورات) أو نزولها من أعلى (الشواية) مكونة التشكيل الجمالى المطلوب لمنظر الغابة .

وقد اهتم الدارس بتوزيع ألوانه المبهجة على مكونات المنظر كاملاً ، فنجد الأصفر والأخضر موزعًا كأعشاب مورقة صاعدة من الأرضية بجوار جنوع الأشجار ، مع درجات لونية متعددة متماثلة فى ذلك للألوان الخضراء التى تحتل المساحة العلوية من المنظر التى تمثل الأوراق المورقة للأشجار ، كما جاءت الألوان المستخدمة بالخلفية موزعة حسب الإضاءة المسرحية بالتركيز على إبرازها فى أرضية خشبة المسرح فى الوسط ، مع الإظلام الجزئى على جانبى المنظر ، والتصميم المقترح لمنظر الغابة يمكنه تحقيق حركة الممثلين السريعة داخله ، وكذلك التشكيل المعبر عن الطبيعة الخليجية بعناصر وتشكيلات تتناسب مع خيال وفكر جمهور الأطفال ، مراعيًا فى ذلك سهولة وإمكانية تغيير المشهد ، وظهوره مرة أخرى متكررًا .

أما المنظر الخارجي وهو يعبر عن ساحة الحي الكويتي شكل (٧٤) ، حيث يقع فيه بيت الشاوى ، فقد اهتم الدارس المصمم بإظهار الوحدات المعمارية للبيوت الخليجية كملمح واضح لعمارة الأحياء التقليدية ، والتعبير عن طبيعة أماكن الأحداث ، فاستخدم الدخلات الجدارية ، والشبابيك ، والأبواب الخشبية المتنوعة التشكيلات ، كما أظهر أخشاب (الشندل) البارز أجزاء منه من حوائط البيوت ؛ دلالة على الأسقف ، كما أظهر فى عمق الخلفية مئذنة الجامع كعنصر أساسى من عناصر الأحياء الخليجية ، كل ذلك فى تكوين عام ، مراعياً وجود مخارج ومداخل من وإلى خشبة المسرح بين البيوت ، ومنها فى عمق المسرح وعلى الأجناب ؛ مما يتيح للمخرج استخدام كل هذه الإمكانات فى توظيف حركة الممثلين داخل المنظر .

وقد راعى الدارس ألوان المنظر واضحة المعالم ، بعيداً عن التأثيرات الضوئية الحادة ؛ لتتناسب مع جمهور الأطفال ، ونوعية مسرح الطفل الذى يفضل عدم الإغراق فى استخدام التأثيرات الضوئية الدرامية ، وكذلك للتعبير عن طبيعة المكان وزمان الأحداث . كما تم اختيار اللون البنى المائل للإخضرار والبيج فى تكوينات ومكونات تماثل واقع البيئة الكويتية (الخليجية) مع الحفاظ على الدرجات اللونية ؛ لإبراز الأبعاد بين أجزاء المنظر الذى يحاط باللون الأزرق ، والنصف داكن لتوضيح طبيعة البيئة الذى يساعد على إبراز التكوينات المعمارية للمنظر .

وقد راعى الدارس الانتقال من هذا المشهد إلى المشاهد الأخرى ، مثل : البيت من الداخل ، أو مشهد الغابة ، فقد اعتمد بناء الوحدات المكونة لمنظرى البيت من الداخل والحى على البناء المترابط لكليهما ، مثبتًا على مستوى مرتفع ٢٠ سم ، منقسمة إلى جزئين من المنتصف تقريباً ، ويتحركان على عجل ، وبذلك يمكن إدارة كل جزء على حده دورة كاملة ؛ لإظهار خلفيته الموجود بهما نصف المنظر الآخر . فالمستوى المرتفع ٢٠ سم والمنقسمة إلى جزئين . تقام عليه من إحدى الأوجه منظر الحى كاملاً مترابط التكوين ، ومن خلفه أى من الواجهة الأخرى توجد وحدات منظر البيت من الداخل متكامل الوحدات وعند إدارة جزئى المستوى المرتفع دورة كاملة بعد تحريكهما بعيداً عن بعضهما ثم إدارتهما ، يمكن ظهور كل منظر على حده يملأ فراغ خشبة المسرح ، أما عندما يظهر منظر الغابة ؛ فإن المستوى المتحرك يتحرك بالكامل إلى الخلف فى عمق خشبة المسرح ، لتنزل أمامه ستارة مرسومة بخلفية منظر الغابة

المشار إليه سابقًا . وبذلك أمكن عن طريق التحريك لأجزاء المناظر إظهار المناظر الثلاثة للمسرحية حسب تسلسل الأحداث الدرامية ، مع إعطاء حرية حركة للممثلين داخل كل منظر ، محافظًا على طبيعة وأماكن الأحداث ؛ باستخدام تكوينات معمارية مستلهمة من الملامح والصفات العامة للعمارة والزخرفة الخليجية .

وبالنسبة للمنظر الداخلى (بيت الشاوى) شكل (٧٥) راعى الدارس البساطة فى التصميم ؛ لإظهار المستوى الاجتماعى المتواضع لحياة بنات الشاوى ، فخلا المنظر من محتويات المنزل الخليجى المعروفة إلا من القليل ، حسب ما يستلزم استخدامه بالأحداث مثل السرير والمطارح والحصير . لقد أعتنى الدارس بالتشكيلات داخل المنظر ، من خلال الفتحات بالحائط ، كالشبابيك والباب ، مراعيًا الملامح المميزة للعمارة الخليجية .

أما ألوان الحوائط فهى تميل إلى الاصفرار المائل إلى البنى والبياض أحيانًا ، دليلاً على فقر الدهان المستخدم فى الحوائط المعبر عن طبيعة ساكنى البيت ، وقد قام الدارس بتوزيع اللون الأخضر على أجزاء المنظر فى لون الفرش والمقعد كأحد الألوان المبهجة للطفل المشاهد ، وقد أعطى الدارس الإحساس الداخلى للمنظر بإظهار جزء من السقف كقطاع منه ، موضحًا الملامح الخليجية المعمارية فى الأسقف المغطاة بالطين من أعلى ، المحمولة على عروق الخشب ، وهذه الصفات المعمارية لها دلالة بيئية، بجانب دلالة درامية تشكيلية للتعبير عن المنظر الداخلى والبساطة والفقر لساكنى البيت ، وقد أعطى الدارس إمكانية إضاءة المنظر ، بالرغم من وجود السقف ، حيث إنه أظهر السقف كجزء منه فقط. وكذلك راعى إمكانية تحريك جزئى المنظر بسهولة ويسر، دون المساس بالتشكيل العام للسقف ، وبذلك يمكن الأنتقال من منظر لآخر وتغيير المشاهد بالمسرحية . وقد ظهر كذلك استخدام الدارس المصمم لمستوى الأرض المرتفع ٢٠ سم كأرضية طينية لبيت الشاوى ، وقد صبغت بالألوان التى تتناسب مع الحوائط ، وتساعد على التشكيل المعمارى للمشهد الداخلى وتعبر عن صبغة المكان ، وتأكيد ذلك عن طريق الحوائط والسقف المائل .

والدارس يقدم نموذجًا للتفسير السابق ، مجسمًا (ماكيت) شكل (٧٦) لإظهار فكرة التصميم وتغيير المناظر ، كما تتضح المناظر الثلاثة والمساقط الأفقية مع إمكانية تحريك الأجزاء بالمناظر الثلاثة .

ب) التحليل التشكيلي للملابس :

١ - الملابس المسرحية لشخصية بنت الشاوى (شمسة) : شكل (٧٧)

استلهم المصمم زى البنت من الأزياء الشعبية الخليجية ، معبراً عن الحالة الاجتماعية والاقتصادية فى بساطة ، كما عبر عن الشخصية الهادئة الوديعة فى استخدام اللون الأخضر كلون أساسي للثوب . ظهر البخنق ، وهو معروف باستخدامه لمن فى مثل سن بنت الشاوى مزخرفًا ومزدانًا بالنقوش الشعبية الخليجية المميزة للملابس الخليجية ، وقد ظهر استخدام اللون الأخضر للثوب والأسود للبخنق ، مع خط أصفر على حافة البخنق ، وهذا اللون الأصفر موجود كذلك فى زخارف البخنق والتصميم المقترح راعى البساطة فى الشخصية ، والعمر والتعبير عنها من ناحية التصميم والألوان .

٢ - الملابس المسرحية لشخصية الشجرة : شكل (٧٨)

جسد المصمم زى الشجرة ، مستوحًا من جذع الشجرة شكلاً ولونًا ، فقد أعطى جسد الممثلة شكل جذع الشجرة مع إظهار بعض المكملات من فروع أعلا الرأس ، وقد وضحت الألوان البنية المرتبطة بلون الشجرة بصورة معبرة عن الشخصية ، والممثل فى هذا الزى قليل الحركة بما يتناسب مع الدور ، وقد أخذ الشكل العام للشخصية انسياب الثوب من أعلى لأسفل للتشكيل ، على أن يتناسب مع شكل الشجرة الذى يأخذ شكلاً عريضًا من أسفل عكس الجزء العلوى . أضاف المصمم بعضًا من الأصفرار على الملابس ؛ لزخرفة الزى وزيادة رونقه .

٣ - الملابس المسرحية لشخصية القط : شكل (٧٩)

ترتدى إحدى الممثلات ملابس ملتصقة بالجسم ، ومقسمة إلى مساحات لونية ، مع بعض الإضافات عند الرقبة وعند الوسط ، والمساحات اللونية للزى ما هى إلا تشكيل مقترح لملابس تعبر عن القط ، مضافًا إليه من الخلف (ذيل) طويل ، يتحرك فى كل الاتجاهات عند حركة الممثل .

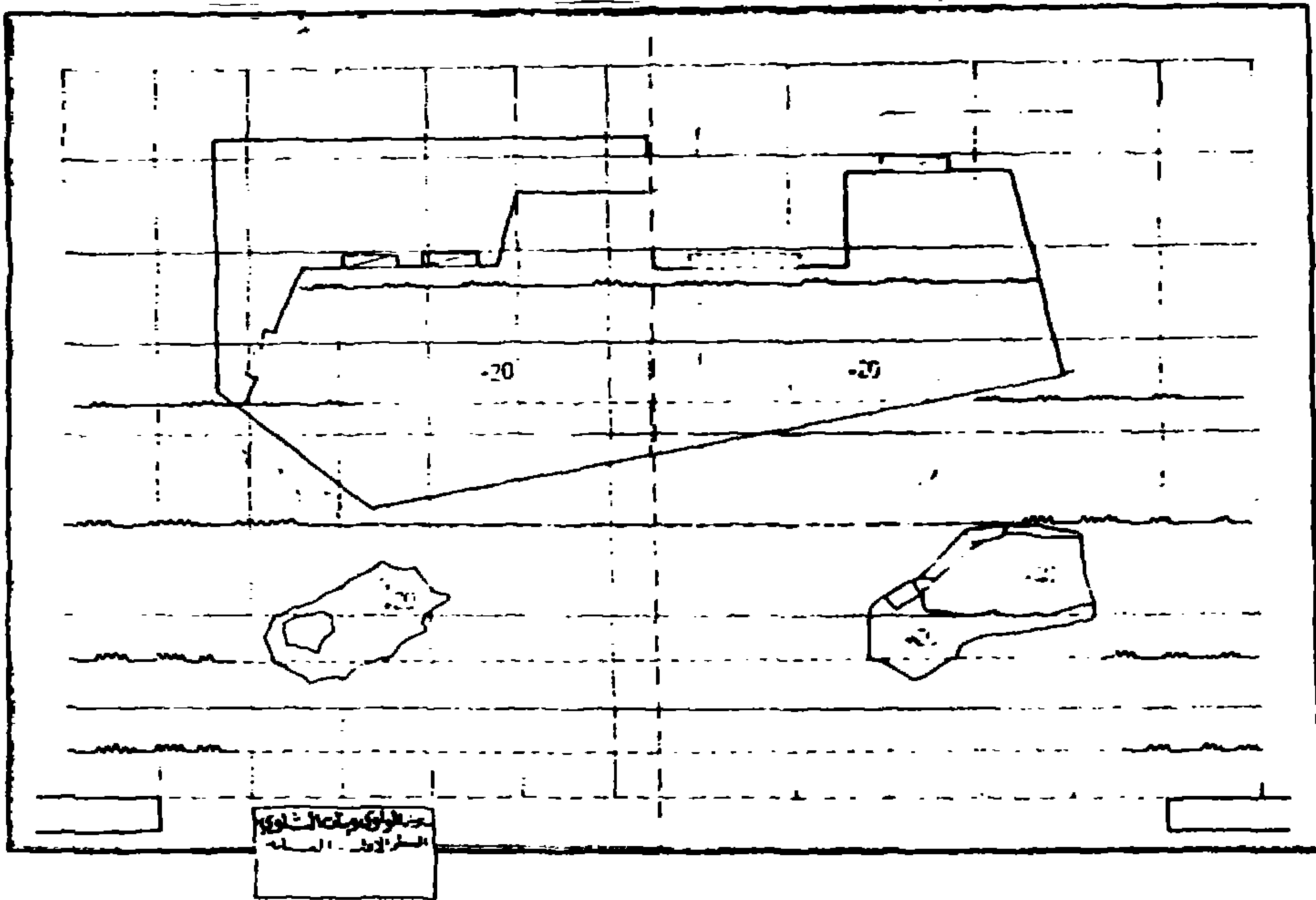
كما وضع قناع على وجه الممثل له شكل القط بالأذن ، والأعين ، وبعض الخطوط على جانبي الوجه . والتشكيل العام للزى فى مجمله من ناحية التصميم والألوان يعطى شكلاً يتناسب مع جمهور الأطفال فى مسرحية غنائية ، كما يعطى إمكانية لحركة الممثل ، والتعبير بالجسد والحركة عن حركات القط الخفيفة فى كل الاتجاهات والتصميم العام للزى ، هو تصميم مسرحي أخذ من الصفات العامة لمنظر القط ، وتم وضعه فى قالب وزى مسرحي .

٤ - الملابس المسرحية لشخصية الأسد : شكل (٨٠) .

عبر المصمم عن زى الأسد باللون الأصفر فى زى ملتصق بجسد الممثل ، وقد اكتفى بوضع قناع كبير على الرأس يغطى الوجه ، يمثل وجه الأسد بشعر رأسه الكثيف الذى يغطى حتى الصدر ، كما يظهر ذيل الأسد المميز . والزى مثله مثل زى القط يعطى حرية حركة سريعة للممثل . حيث يتناسب مع الدور السريع الحركة مثل الجرى على خشبة المسرح .

٣ - الرسوم التطبيقية .

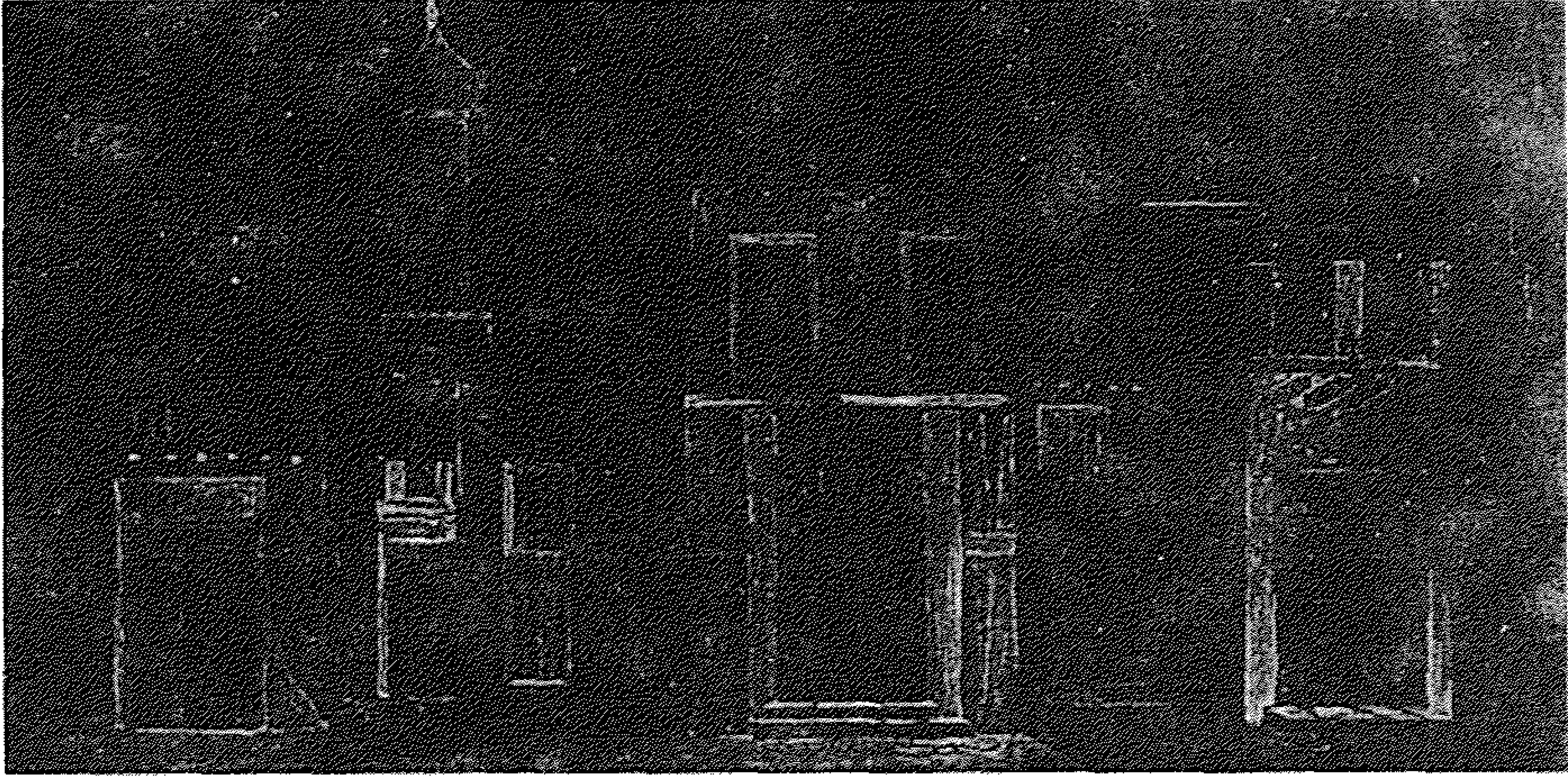
(أ) المناظر المسرحية المقترحة



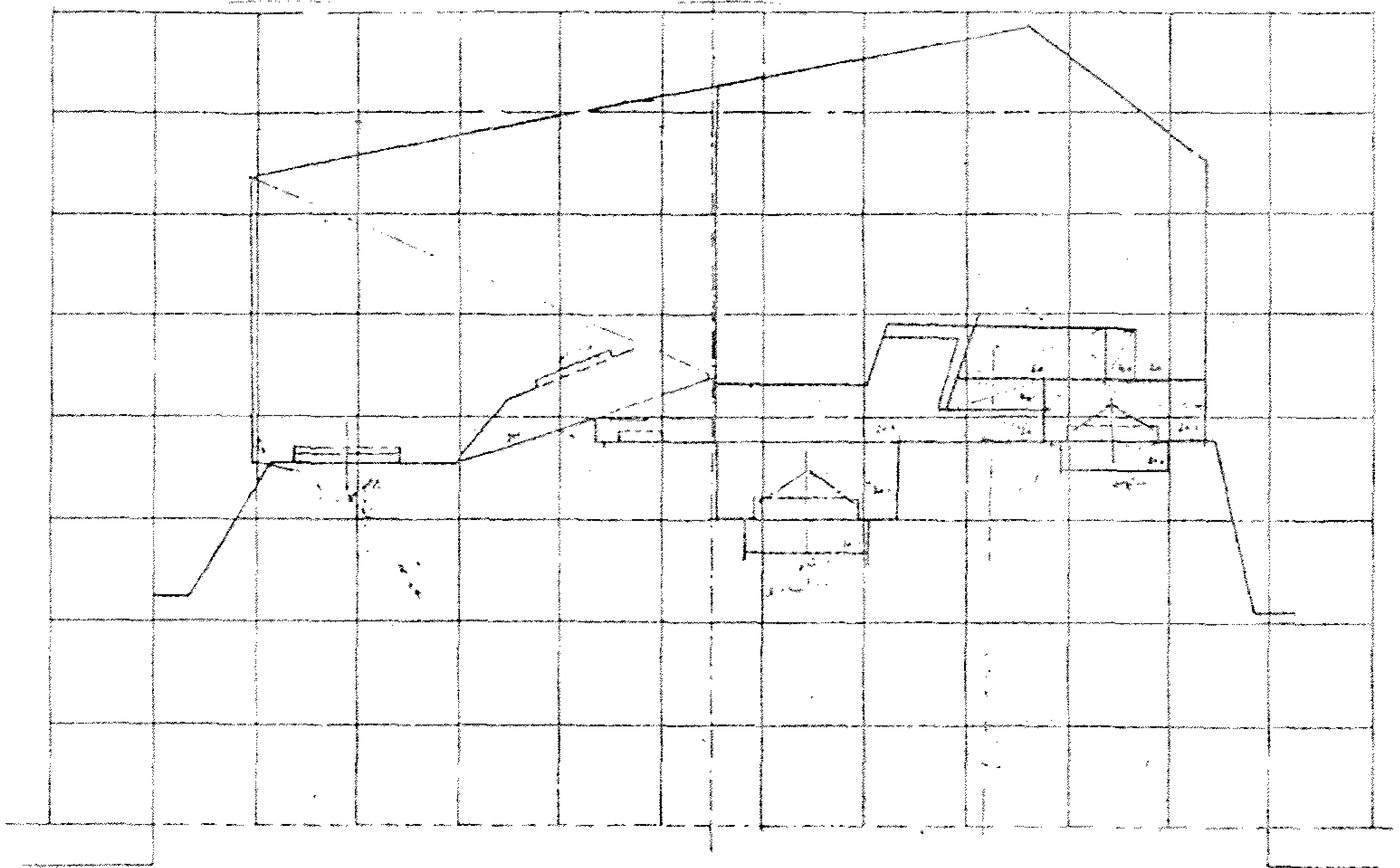
المسقط الأفقى

مسرحية الواوى وبنات الشاوى

شكل (٧٣) منظر الغابة



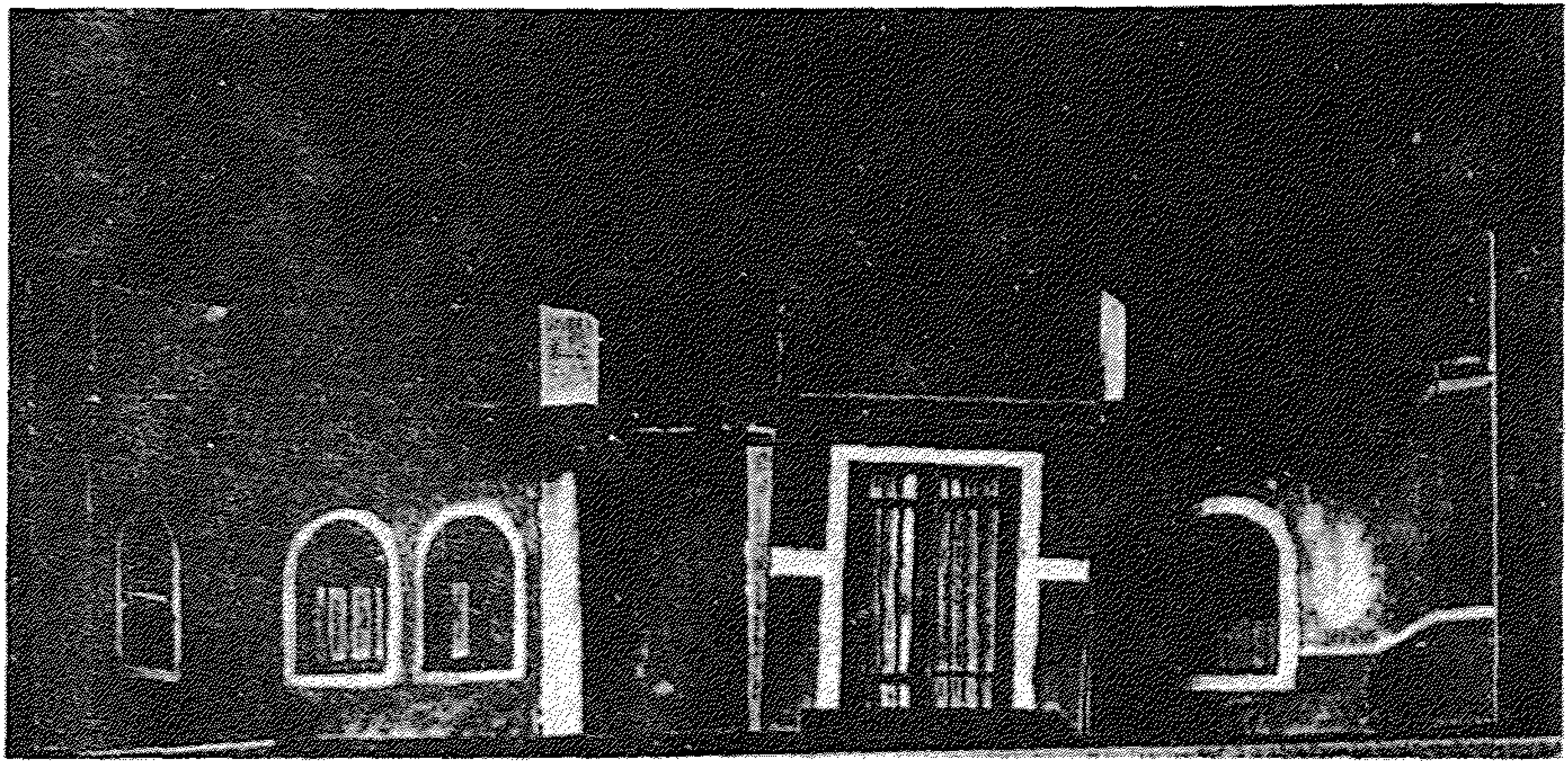
منظر الحى الكويتى



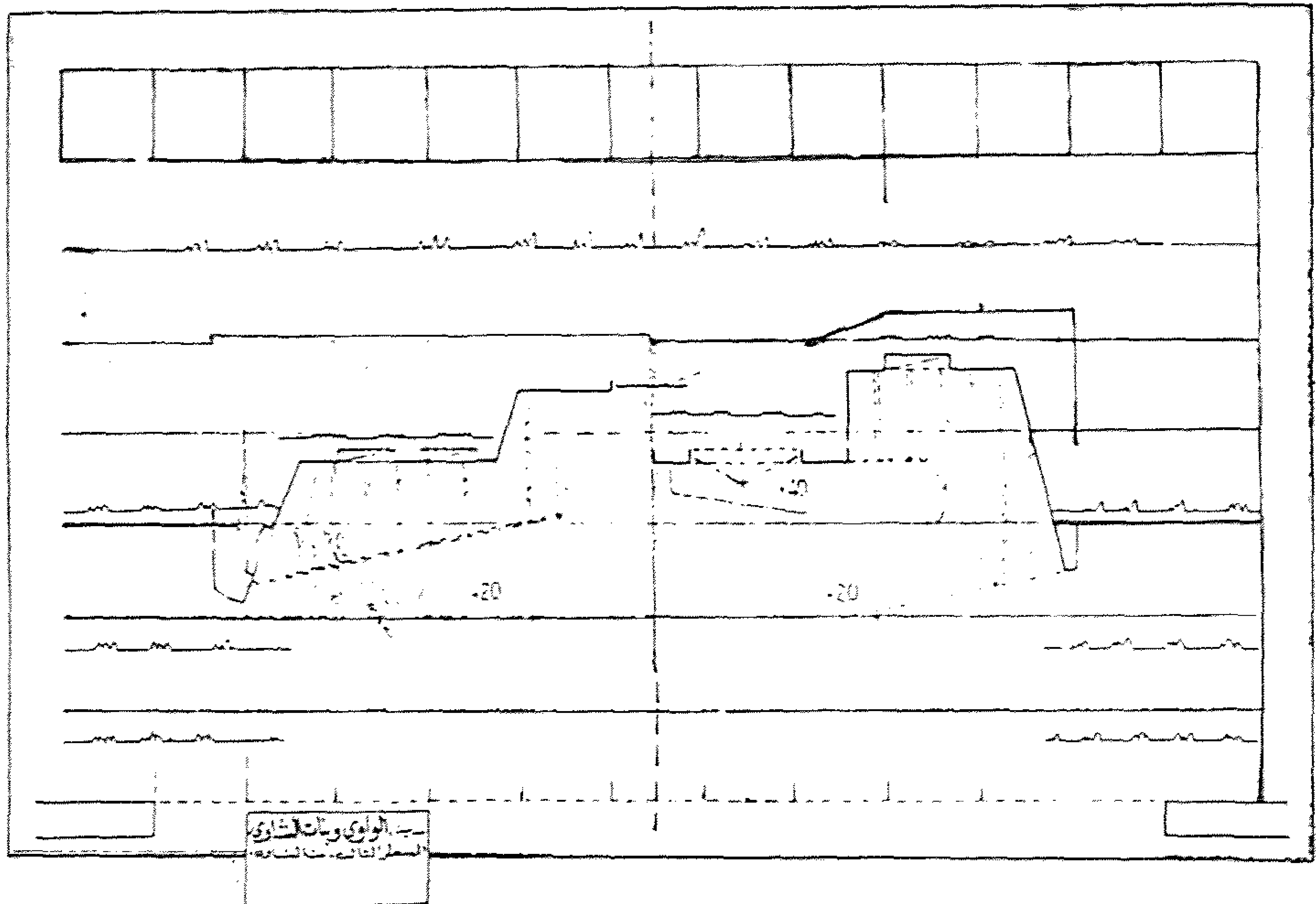
المسقط الأفقى

مسرحية الواوى وبنات الشاوى

شكل (٧٤) منظر الحى



منظر بيت الشاوى



المسقط الأفقى

مسرحية الواوى وبنات الشاوى

شكل (٧٥) منظر بيت الشاوى من الداخل

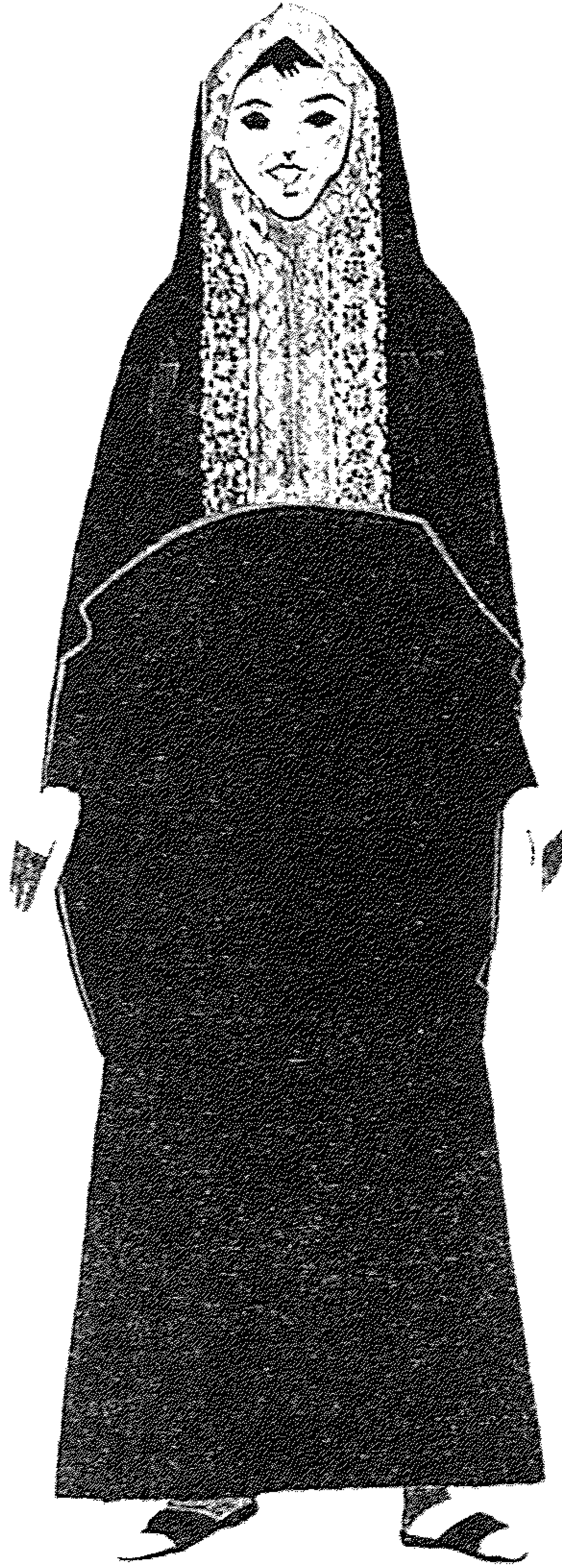


منظر بيت الشاوى

مسرحية الواوى وبنات الشاوى

شكل (٧٦) صور للنموذج المجسم

(ب) الملابس المسرحية المقترحة



مسرحية الواوى وبنات الشاوى

شكل (٧٧) تصميم ملابس شخصية شمسة



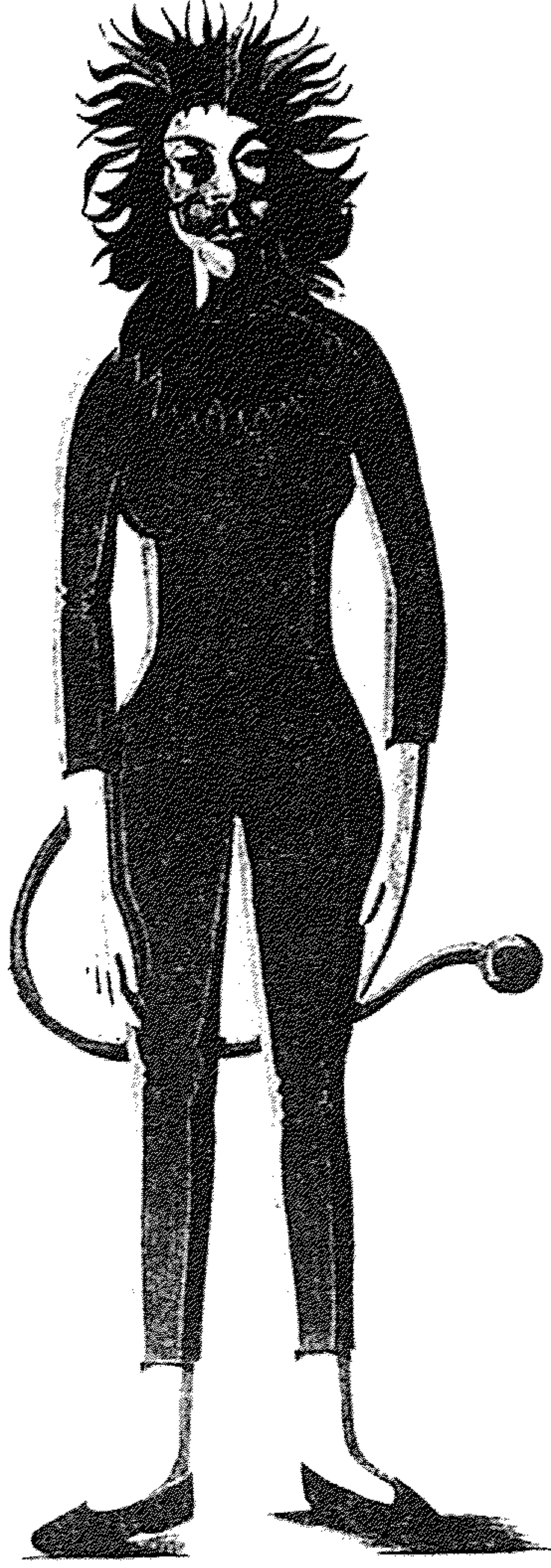
مسرحية الواوى وبنات الشاوى

شكل (٧٨) تصميم ملابس الشجرة



مسرحية الواوى وبنات الشاوى

شكل (٧٩) تصميم ملابس القط



مسرحية الراوى وبنات الشاوى

شكل (٨٠) تصميم ملابس شخصية الأسد

الفصل الثالث

مسرحية "حامى الديار"(*)

١ - التعريف بالمسرحية :

أ) موضوع المسرحية :

ظهرت مسرحية (حامى الديار) من تأليف الثنائى ، سعد الفرج وعبد الأمير التركى فى فترة من أحلك الفترات ، التى تمر بها الكويت فى تاريخها الحديث ، فترة مظلمة نتيجة لعوامل سياسية ، واقتصادية ، واجتماعية ، وتأتى فى مقدمتها العوامل السياسية والصراع العراقى الإيرانى ، الذى كان مؤثراً بشكل أو بآخر على البلدان العربية الخليجية وعلى رأسها دولة الكويت ، وبالنظر إلى الظروف الاجتماعية كانت الكويت تعيش فترة الصراعات الداخلية ، من عدة تيارات ، تعاظمت فجأة وبدون سابق إنذار؛ فظهر التيار السلفى المتزمت وظهر تنظيم الإخوان المسلمين بجانب التيار المعادى للسلفيين وللإخوان ، وأيضاً ما يطلق عليه «الطائفيون» والتى تجسدّ غالباً فى الصراع بين قوتين من قوى الإسلام ، هما السنة والشيعة ، من ناحية أخرى لعب الجانب الاقتصادى ، دوراً مهماً فى هذه المرحلة من عمر الكويت ، فبعد أن كان للكويت بورصة مالية ضخمة ، وصل صيتها إلى قامة الدول العربية فجأة دون سابق إنذار ، سقطت هذه البورصة ، وخسر المواطنون ، والحكومة ، ملايين كل هذه العوامل ، كانت إرهاصات لحدوث شىء ما ولكن ما هو ؟

(*) تأليف : سعد الفرج وعبد الأمير التركى .

وكانت المفاجأة التى أذهلت كل الشعب الكويتى ، وأذهلت الشعوب الخليجية ، والعربية ، وهى مفاجأة محاولة الاعتداء على أهم رمز من رموز الكويت وهو صاحب سمو أمير البلاد .

(**الرجل المسن** : «خطاك السو يا بومبارك»

خطاكم السو يا أهل الكويت

بتتكلم بهدوء ... وبعقل ... من غير عنتريات ، ومن غير حجى ، لا يودى ولا يجيب ... بنتكلم الوجه بالوجه ... ما لنا شغل بالحكومة ولا بمجلس الأمة .

شلى قاعد يصير عندنا يا جماعة ؟ شلى قاعدة يصير أو وينا إحنا من اللى قاعد يصير ؟ وينكم يا أهل الكويت ؟ وينكم يا أهل الديرة ؟ أشبقى بعد ؟ أشبقى بعد ؟ واشتنطرون ؟ واشبيصير أكثر من اللى صار ؟؟ انتوا صاحيّن وإلا نايميّن ؟ إحنا بحلم وإلا بعلم ؟؟ رمزكم رمز الديرة انضرب شرف الديرة أنهان ... شكبر من جذى شكبر من الشرف ينهان ؟؟ ما نبى نفط ما نبى فلوس ما نبى بيوت ، ما نبى سوق ما نبى تجارة ما نبى قروض ... وما نبى ... وما نبى ... نبى شرفنا وكرامتنا ، كل شيء يهون وكل شيء يتعوض ... إلا الشرف والكرامة)(١) .

لقد أثارت محاولة الاعتداء على سمو الأمير مشاعر أبناء المجتمع الكويتى وبالأخص المسرحين منهم فجاءت مسرحية حامى الديار فى محاولة لمعالجة الأمور السيئة التى تمر بها البلاد وكدعوة للعودة إلى ما تعارف عليه أهل الكويت قديماً من اتحاد وتعاون وحب فجاءت المسرحية لتجسد دعوة صريحة لنبذ الخلافات والعودة إلى العادات والتقاليد ولتحذر من المستقبل الذى يظهر مظلماً إذا ظلت الأمور على ما هى عليه من فرقة وشتات وتناحر .

«تدخل مجاميع فى الخلفية ... تمثل مختلف الفئات تحمل اللافتات وتردد الهتافات» .

تذابحوا تصارعوا وتفرقوا . فرحوا عدوانكم فيكم ... أشباقى تقولون أكثر من

---

(١) مسرحية حمى الديار ص ص ١-٢ .

اللى قاعدين تقولونه ؟ سلاح؟ اقتتال ؟ حرب قذرة تحرق اليابس والخضر ؟؟ حسافة .. حسافة وألف حسافة عليكم يا أهل الديرة . اللى صار .. مهو ظل فى رجال الأمن .. مهو ظل فى وزارة الداخلية بس الخلل والعيب فينا .. فينا إحنا أهل الديرة . خلاص ... خلاص جيه الوقت اللى لازم نعترف فيه ونواجه حقيقتنا . ولازم نتحمل نتيجة ها المواجهة . باسم الديمقراطية تفرقنا ... تفرقنا ما بين قومى وسلفى واشتراكى وتحريرى ودعوة وإخوان مسلمين واللى كلها وصلتنا إلى لمصيبة المصائب سنى وشيعى وكل هذا يصير باسم الديمقراطية ... غيروا سلوكم عيدوا النظر فيه ترى الديمقراطية نعمة والنعمة زوالة»(١) .

والواقع أن الدارس للمسرح العربى المعاصر يجد أن المسرح فى السنوات الأخيرة يجنح إلى السياسة سواء بطريقة مباشرة أو غير مباشرة بل أن المسرح التجارى الخاص فى بلدان عربية كثيرة يلجأ فى بعض الأحيان إلى الإسقاط السياسى كمدخل مشروع إلى الجدية ، وهذا ما حاولت مسرحية حامى الديار .

وتدور أحداث مسرحية حامى الديار والتى تمثلت فى ثمان لوحات قسمت إلى فصلين مسرحيين حول مجموعة من السلبيات فى المجتمع والتى أثرت على المجتمع بشكل مباشر وأدت به إلى الحالة التى وصل إليها وهى حادث الاعتداء والذى كان بداية المسرحية فى اللوحة الأولى والتى تحدثت عن الآثار الناجمة عن الاعتداء وفقد اثنين من الشهداء ضحوا بحياتهم فداء لرمز الأمة وقائدها وليظهر الراوى ليستفسر عما حدث وليدين المجتمع الممزق الذى أصبح يسمع صوت الانفجارات فى وضح النهار دون أن يحرك ساكنًا بينما فى الماضى كان الأجداد يلبون النداء وراء «الناطور» صاحى ... صاحى .

«بالماضى .... كان صوت الناطور يصحينا من غرفة نومنا بكلمة صاحى وكنا كلنا نردد معاه صاحى . كنا عين واحدة وايد واحدة وقلب واحد ... واليوم بعز النهار ما تصحينا الانفجارات»(٢) .

وتأتى أحداث اللوحة الثانية والتى قسمت إلى مجموعة من المشاهد المسرحية لتضع يدها على الجرح الحقيقى والذى كان السبب من وراء التدهور المستمر فى البلد وهو الفتنة الطائفية وليس المقصود هنا الفتنة الطائفية من سنى وشيعى بل هى من

---

(١) المسرحية ص ص ٢-٣ .

(٢) المسرحية ص ٣ .

سني وسني وبين جماعات وفئات وصراع من مجموعة من الأفكار والعقائد التي تتبناها كل مجموعة من هذه المجموعات .

«بو عبد الله : وأخطر من السرطان ... ها التفرقة الطائفية اللي أدخلت بينا وشلت تفكيرنا ... مهي أخطر من السرطان ؟ هذي برأي أخطر أنواع السرطان ... هذه هي الإيذر ... لا والمصيبة أن الكل قاعد يغذيها ... الأقلام المدسوسة بالصحافة قاعدة تغذيها عينك عينك ... الناس اللي محسوبين على الدين والدين بريء منهم قاعدين يغذونها ... الأحزاب والفئات المشبوهة قاعدة تغذيها وكل هذا يتم على عينك يا تاجر... لا من حسيب ولا من رقيب ... ومن أجهزة الإعلام ما تلعب دورها ... ومن أجهزة وزارة الداخلية ؟ ليس ما تواجهنا بحقيقة ها الوباء اللي دخل ديرتنا بيه هونا بطلنا من الوسكي حطوا بالكم على الأهم ... وبين أهل الديرة ؟ ليش ساكتين ؟ ليش الكل عمك اصمخ ؟ شي ما ينسكت عليه ... شي يبط الجبد شيء يجنن ... وصل الأمر فينا تدخل الطائفية حتى بأكل العيش إحنا متى كنا جذية متى كنا نفرق ؟ متى نطقنا بكلمة سني ولا شيعي»[1] .

وتظهر هذه اللوحة مدى الخلاف في العقائد والأفكار وهو الخلاف الذي يؤثر على العلاقات تأثيراً سلبياً فيتشدد كل منهم في رأيه إلى أن يصلوا إلى طريق مسدود وتاركين السوس ينخر في العظم ومن أجل تجسيد ما وصل إليه المجتمع من فرقة تأتي اللوحة الثالثة وهي لوحة المطر وهي اللوحة التي تجسد تعاضد أبناء الكويت قديماً وأسلوب معيشتهم الذي قام على الود والحب أدى إلى بناء (سور الكويت) أهل شرفة في ود وتراحم مع أهل قبلة كل بعقيدته لا فرق بين (سني وشيعي) فالدين لله والوطن للجميع .

عبدالله : قلت لك يا بوعباس ولحيت عليك من الكيض وأنا أقولك صلح بيتك يا بوعباس صلح بيتك وترى كل خوفي من هذي .

عباس : ما الله قسم يا عبدالله ما الله قسم ... العين بصيرة والايد قصيرة .

عبدالله : بس بس واللي يرحم والديك قصدك الفلوس موعدل ؟
قلت لك اللي عندي عندك لكن ما تحاجي .... عيمي نفسك عزيزة .

عباس : وأنت ما ترتاح إلا إذا غرقتني بخيرك ؟ لكن شاقولك نجدي ولد أصل وما من اللي سلطك علي .

عبدالله : اللي سلطني عليك فضلك علي اللي ما أقدر أنساه طول عمري .

---

(١) المسرحية – ص ٥ .

عباس : تراك مللتني من كثر ما تردد هاالحجي .

عبدالله : يحمل عباس

عباس : نزلني تراني ثقيل عليك .

عبدالله : وأنا ما كنت ثقيل عليك يوم زخيتني على ظهرك بالقبة ما كنت ثقيل عليك أنت نسيت لما كنت عاكني على ظهرك بذاك الموج اللي رفع الأجيال ... باشيلك وبفديك إلى ما الله يأخذ أمانته[1] .

ثم تتوالى اللوحات المسرحية التي تحاول نقد المجتمع وإظهار سلبياته المؤثرة على مسيرته فتظهر لنا سلبيات «صاحبة الجلالة» الصحافة والمصالح الشخصية التي تحكم مسيرتها وتتحكم في أهدافها دون النظر إلى أي اعتبار للكلمة الحرة الشريفة والنقد البناء ، ومن بعد لوحة صاحبة الجلالة تظهر لوحة مجلس الأمة وفي هذه اللوحة تتجلى الرؤية واضحة فتحت قبة البرلمان تظهر المفاسد والمصالح الشخصية والتناضر الشديد بين الأعضاء دون الاهتمام أو دون الاعتبار لأي شيء آخر سوى ما يريدون فنرى أعضاء المجلس وهم يتطرقون إلى قضايا فرعية (لاتسمن ولا تغني من جوع) وفي نهاية هذه القضايا كأن شيئًا لم يحدث وكأنهم لم يجتمعوا وتنتهي المسرحية بلوحة المقهى الشعبي والتي تستعرض عدداً من قطاعات الشعب كالتاجر والعامل والدكتور والصياد وغيرهم شخصيات متنوعة تحاكي وتناقش القضايا اليومية التي تحدث في المجتمع يومياً في محاولة من هذه الفئات للوصول إلى الحل الصحيح لمعالجة القضايا الاجتماعية والاقتصادية المؤثرة في البلد .

ب) التحليل الأدبي للمسرحية :

جاءت مسرحية «حامي الديار» في عدد من اللوحات يرتبط بخط عام وهو محاولة إظهار السلبيات المؤثرة على حياة المجتمع وما يتعرض له هذا المجتمع من مخاطر عقائدية وطائفية وغيرها، فلم يكن هناك خط درامي واضح يتصاعد تدريجياً حتى يصل إلى ذروة معينة ثم يعود إلى الصعود مرة أخرى ثم إلى حل ، بل كانت كل لوحة على حدة بها مشكلتها ووحدتها الذي تتصاعد ثم تنتهي اللوحة بجو مشحون من المشاعر التي تنبئ عن خطر ما في الطريق .

---

(١) المسرحية – ص ١٩ .

ويربط بين اللوحات الراوى الشعبى بأسلوبه التعليمى وخطبه التى تحاول أن تعود إلى إيجابيات الماضى وتعقد المقارنة بين هذه الإيجابيات والسلبيات الخطيرة التى يتعرض لها المجتمع وتأتى الاستعانة بالراوى علاوة على أحداث المسرحية لتصنف مسرحية «حامى الديار» تحت مصطلح المسرحية الدعاوية «وهى المسرحية التى تهدف التأثير على جمهور مشاهديها لصالح فكرة معينة ، غالباً ما تكون سياسية ولا شك أن النهاية والحاصل التأثيرى فى المسرحية الدعاوية يؤكد الفكرة المباشرة لها»(١) .

والفكرة واضحة تماماً وهى محاولة تبصير المجتمع الكويتى بحجم المشكلات التى يتعرض لها وحجم الأخطار المحيطة به سواء من الداخل والخارج لذا حاولت المسرحية تبنى فكرة المصالحة الوطنية التى شملت العديد من النواحى الاجتماعية والدينية فأدب الدعاية هو نوع من الكتابة يدعو فيه المؤلف إلى أراء وفلسفات بعينها سواء كانت هذه الآراء سياسية أو اجتماعية أو دينية ، وهو وسيلة من وسائل تنوير الأذهان وتوعية القارىء وإثارة اهتمامه بمشكلة أو فكرة معينة(٢) .

ومن الواضح أن المسرح السياسى التحريضى هو المسرح الذى يطرح الحالة المراد توصيلها ليتخذ المشاهد موقفاً فكرياً ومبدئياً من تلك الحالة وهذه «الدراما التحريضية مواجهة إلى مجموع الجمهور ككل لا إلى أفراد ولذا كان على الممثل أن يلاحظ ويتبع «فعل جمهوره»(٣) .

ولما كان على كتاب المسرح السياسى الدعائى مهمة البحث فى جذور المشاكل التى يعرضها حتى يجعل من الدعاية أداة قوية لإثارة الرغبة فى التغيير وإلا يكون الأساس هو إنارة الشعب فلقد وضع كل من المؤلفين سعد الفرج وعبد الأمير التركى يديهما على حقيقة المشاكل التى سيتعرض لها المجتمع والتى تقوم بالمقام الأول على الطائفية ونشر الحق والبغضاء من أفراد المجتمع وإيثار المصالح الشخصية على المصالح العليا والخاصة بالبلد .

---

(١) د. إبراهيم حمادة ، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية (القاهرة – دار الشعب – ١٩٥١ مصطلح (رقم ٥١٢) .

(٢) د. عبد العزيز حمودة ، «رسالة أمريكا – أمريكا البيضاء – مجلة المسرح ، السنة الأولى ، العدد السابق – القاهرة : يوليو ١٩٦٤ ، ص ٧٣ .

(٣) د. نادية رؤوف فرج ، يوسف إدريس والمسرح المصرى (القاهرة – دار المعارف ١٩٧٦) ص١١٧ .

ج) التحليل التشكيلى :

جاء ديكور النص المسرحى أبسط ما يكون بالمقارنة بالعروض المسرحية التى تستخدم فيه القوى المحركة الحديثة وميكانيكية المناظر الدائرية المثبتة فى المنطقة الوسطى لخشبة المسرح ... لقد ترك المؤلفان لمصمم الديكور الحرية والعمل وتقديم ما يراه مناسباً لعمل مثل «حامى الديار» الذى تظهر فيه الصراعات والاختلافات بشكل كبير ومؤثر ، فمثلاً نجد فى بداية المشهد الثالث غرفة الاستقبال(١) دون تحديد لمعالم هذه الغرفة أو لقطع الأثاث والديكور الموجودة فيها ومن المعروف أن غرف الاستقبال تتفاوت من شخص إلى آخر حسب المكانة الاجتماعية وما يستطيع أن نقوله هو أن النص المسرحى لم يعتمد بأى حال من الأحوال على مناظر محددة ولكنه حاول التركيز على الإضاءة المسرحية حسب تصور المؤلفان فكانت عاملاً مهماً فى إظهار الاختلاف والتضاد فى الأداء ووجهات النظر من أبناء المجتمع ، والمطلوب لعمل مثل حامى الديار أن يتجلى فى كل مشهد صفات عامة كمشهد رئيس التحرير الذى يبدأ مشهد رئيس التحرير بظهور الإضاءة حسب إرشادات النص ثم يأتى وصف المكتب على أنه «مكتب أنيق وفيه لمسات إبداعية يدخل الفراش وقد ارتدى بنطلون أسود وقميص أبيض وبيبيون . يبدأ فى تنظيف المكتب ورش ملطف الجو . يدخل السكرتير ويضع بعض الأوراق على المكتب . ثم يخرج ويدخل حامل البخور متقدماً رئيس التحرير وخلفهما مدير التحرير . الفراش يأخذ البشت من على كتف رئيس التحرير ويخرج(٢) . ونفس الوصف غير الدقيق متكرر عند ذكر قاعة مجلس الأمة(٣) فلا ديكور يذكر ولا قطع أثاث ولا إرشادات خاصة لعمل المطلوب فى أى مشهد أو ما يدل عليه وكل المشاهد عبارة عن وصف عام يختار من خلاله مصمم الديكور المشهد الجمالى والمعبر عن جناة الأحداث الجارية على خشبة المسرح والتى تتفاعل مع الأحداث .

ومصمم الديكور له الحرية فى تقسيم مناظره بين الداخلى والخارجى بحيث يمكن التركيز على المشاهد الرئيسية لإبراز قيمة الصراع وتفاعل القضايا المطروحة بالنص .

---

(١) المسرحية – ص ٤ .

(٢) المسرحية – المصدر السابق – ص ٤٦ .

(٣) المسرحية – المصدر السابق – ص ٦٠ .

٢ – التحليل والتفسير التشكيلى للمناظر والملابس المقترحة :

أ) التحليل التشكيلى للمناظر :

تعدد المشاهد فى المسرحية واختلافها بين المشاهد الداخلية والخارجية لمتابعة مناقشة الشخصيات لقضايا سياسية بالمجتمع ، تعطى مصمم الديكور دافعًا على التركيز على أكثر المشاهد استمراراً على خشبة المسرح .

وعلى ذلك نجد أن الدارس قد ركز مقترحات تصميماته على ثلاثة مشاهد حيوية ومهمة ، وهى : مشهد المقهى الشعبى ، ومشهد الحى الكويتى ، ومشهد مجلس الأمة .

والمسرحية بشكل عام تناقش قضايا وطنية حديثة بحرية ومكاشفة للسلبيات الحالية والإيجابيات القديمة بالمجتمع وهذه المكاشفة تعنى المصارحة والوضوح فى عرض القضايا فى مناظر واضحة المعالم غير مغلقة بالإيحاء الدرامى أو التشكيلى أو منصرفة إلى العديد من التقنيات المسرحية التى قد تشغل عقل المتفرج بعيداً عن متابعة المسرحية التى قد تشغل عقل المتفرج بعيداً عن متابعة الأحداث . ومهمة مصمم الديكور فى هذا الصدد ما هى إلا توصيف لطبيعة المكان والعمل على إشغال عقل المتفرج بالقضايا المطروحة فى إطار تشكيل مسرحى يساعد على الرؤية الإخراجية ووضوح فكرة المسرحية .

ولذلك فالدارس قد قدم تصميماته الثلاثة الرئيسية مقامة على مستويات أرضية لا تتغير ولا تتحرك فى أى اتجاه بل كل ما يحدث من تغيير هو رفع وحدات الديكور إلى الشواية أو تحريكها يمين أو يسار خشبة المسرح ، مع مراعاة أن هذه المناظر هى مناظر مستوحاة من البيئة الكويتية الخليجية القديمة والحديثة .

ففى **منظر المقهى الشعبى** شكل (٨٢) حيث تمثل مساحة المقهى مكانًا بارزًا على خشبة المسرح يتوسط المنظر ويظهر من التصميم الملامح الشعبية للمقاهى المعروفة بالكويت والخليج من وجود التشكيلات الخشبية التى تفصل المكان الداخلى عن الخارجى كما توجد المظلة الخشبية المنفذة بالعروق الخشبية ولافتة تعلق بشكل واضح «المقهى الشعبى» ، هذا بالإضافة إلى الأثاث الخشبى المتناثر بدون ترتيب وحسب أهواء الرواد ، والمفروشة بنسيج ملون بألوان نسيج السدو الشعبى المعروف . التناثر

والانتشار بين أثاث المقهى يعبر كذلك عن الاختلاف بين نوعيات الشخصيات التى تأتى إلى هذا المكان فالمقهى يجمع الغنى والفقير والكبير والصغير وهى ملتقى شعبى لمناقشة أمور الحياة والبلاد .

والمقاهى الشعبية دائمًا تقع فى حى شعبى وسط البيوت على اختلاف أشكالها والمنظر يعبر عن ذلك فوجود المقهى على ناصية مجموعة من البيوت الشعبية واتساع حجمها الداخلى والخارجى يعطى لها الأهمية المعروفة عنها بالمجتمع مع الاهتمام بقدر من الإضاءة حيث إنه يتم التركيز على جلسات المقهى بكمية من الإضاءة تزيد عن الإضاءة لبقية المنظر وهى البيوت الشعبية من حولها .

اهتم الدارس فى منظر المقهى بإظهار وتأكيد العنصر الزمنى للمشهد وهى الليل فإن فئات المجتمع لا تجتمع عادة فى المقهى إلا ليلاً وقد أعطى لذلك خلفية زرقاء (غامقة) وقليلاً من الإضاءة على البيوت حول المقهى مع بعض السخونة باللون الأحمر والبرتقالى أمام جلسات المقهى وقد راعى فى كل ذلك وضوح المشهد للمتفرج حتى يساعده على التركيز على القضايا المطروحة بين المجتمعين بالمقهى ، سيطر اللون البنى الغامق على ملامح المقهى فى التشكيلات الخشبية الفاصلة بين داخل وخارج المقهى وكذلك على ضلف الأبواب إلا أنه أعطى اللون الأبيض الواضح فى دهان المقاعد الخشبية لجالس المقهى معتمداً فى ذلك على استلهام ما هو موجود بالواقع ومستلهماً التصميم من ملامح الطراز الشعبى الخليجى .

والمنظر الثانى هو **منظر مجلس الأمة** شكل (٨٣) حيث يجتمع الأعضاء يتناقشون ويتبادلون الآراء والاتهامات وعرض القضايا الوطنية ، وهو منظر يعتمد على المعاصرة فى التصميم حيث إنه لا يعبر عن الفنون التقليدية فهو مبنى حديث البناء والتأثيث وقد راعى المصمم فى التصميم التعبير المباشر عن حيوية المجلس وأهميته بالنسبة للمجتمع فهو يجتمع ليعالج قضايا الأمة الكويتية التى تظهر فى خلفية المنظر بلوحة معبرة عن الكويت بأبراجها وسمائها وخليجها وبيوتها وكأنه يريد أن يقول أن هذا المجلس لهذه الأمة وقد أعطى فى هذه اللوحة ملمحاً تعبيراً وهو اللون الساخن البرتقالى فى سماء الكويت بدلاً من لون السماء الأزرق وكأنه يريد أن يقول إن هذه الأمة بمشاكلها وقضاياها العصرية لا تهدأ ويجب أن تعود سماء الكويت إلى لونها الأزرق المعتاد الطبيعى دليلاً على صفاء الحياة والبعد عن المشاكل .

وقد قسم المصمم قاعة المجلس إلى ثلاثة أجزاء جزئين للأعضاء على يمين ويسار المنظر وجزء رئيسي لرئيس المجلس فى الصدارة ومقدمة المنظر أعلى المستوى المرتفع مع وضع المقاعد خلف الطاولات المرتفعة (المنابر) وقد ميز مقاعد هيئة المجلس بكبر حجمها عن مقاعد الأعضاء على الجانبين وإعطائها لونًا أحمر داكن لإبراز المكانة ولإظهارهم مع اللون البنى الغامق للطاولات (المنابر) . وزخرف هذه المنابر بزخارف إسلامية مستوحاة من الطراز الإسلامي وليس بزخارف شعبية خليجية وهذه هى إحدى ملامح الارتباط بين الفنون الإسلامية والفنون الشعبية الخليجية حيث أن المصمم قد استلهم المنظر العام لقاعة المجلس من شكل بيت الشعر أو الخيمة فى إقامة حوائط مرتفعة لقواطع يكسوها النسيج المنسدل من الأطراف بشكل مسترخى كما هو الحال فى بناء الخيام حيث ينسدل ، غطاء الخيمة على الأجناب معتمداً على القوائم الخشبية فى الوسط كأساس لبنائها ، ومنظر قاعة مجلس الأمة بشكل عام يوحى للمشاهد بروح حرية التعبير والمناقشات بين المجتمعين حيث أن الخطوط العامة للتصميم خطوط بلا حواجز كحوائط مغلقة بل هو منظر مفتوح الأجناب تلتقى فيه الآراء من كل اتجاه فى حرية وديمقراطية للوصول إلى حلول جذرية لمشاكل المجتمع .

أما **المنظر الثالث** وهو المعبر عن الحى الكويتى شكل (٨٤) وهو مقام على نفس المستويات الأرضية ويحتوى على مفردات الحى الشعبى ذات البيوت المتلاحمة والمتراصة ويعبر بذلك عن مدى التلاحم الحقيقى بين أفراد الشعب رغم المتناقضات بين أحزابه وقد استلهم المصمم مفردات المنظر من العمارة التقليدية الخليجية حيث إنه يعبر عن مكان شعبى يضم مجاميع مختلفة من الشعب يتناقشون ويتحاورن والملامح المعمارية الواضحة فى المنظر هى نفس الملامح المستخدمة فى مناظر الحى الكويتى .

إلا أن المصمم أراد أن يعبر عن الوضوح فى المنظر عن طريقة الإضاءة الساطعة لتناسب ذلك مع عرض القضايا الوطنية ومناقشتها بين جموع الشعب ، وبذلك فاستعماله للألوان البيئية الطبيعية كان واضحًا فالبيج والرمادى درجاتهما قد غلبا على ألوان اللوحة فى حين قد جعل جانبى الخشبة بحائطين من بيوت قديمة داكنة الألوان والإضاءة لإظهار حركة جمهور الشعبى وهو يروح ويجئ فى عمق المنظر ، والمنظر بشكل عام يستوحى من الملامح التقليدية الشعبية بالعمارة الخليجية ومعبراً عنها .

ب) التحليل التشكيلى للملابس :

١ - التشكيل فى ملابس شخصية بنت بو عبدالله : شكل (٨٥)

نموذج للبنت الكويتية ترتدى الثوب الفضفاض ذات اللون الواحد وزخرفة من لون آخر . راعى المصمم البساطة فى التصميم وندرة الزخارف الموجودة بالثوب للدلالة على جدية المواقف التى تتعرض لها الشخصيات والأحداث ، كما راعى أن تكون خطوطه حادة واضحة فى الزخارف الهندسية على أحرف الأكمام أو ذيل الثوب مبرزًا قوة الملامح وصلابة الموقف ليكون مثلاً لجمهور المشاهدين فى مواجهة المواقف الصعبة . أتخذ الثوب اللون الأخضر والزخارف باللون الأصفر ولذلك كانت الزخارف واضحة المعالم إلا أنه من الملاحظ أن الزخارف بها بعضًا من التحوير عن الأصول الشعبية التقليدية وذلك كمحاولة لتحديث الشكل التقليدى الشعبى والعمل على تناسبه مع طبيعة الشخصية المسرحية .

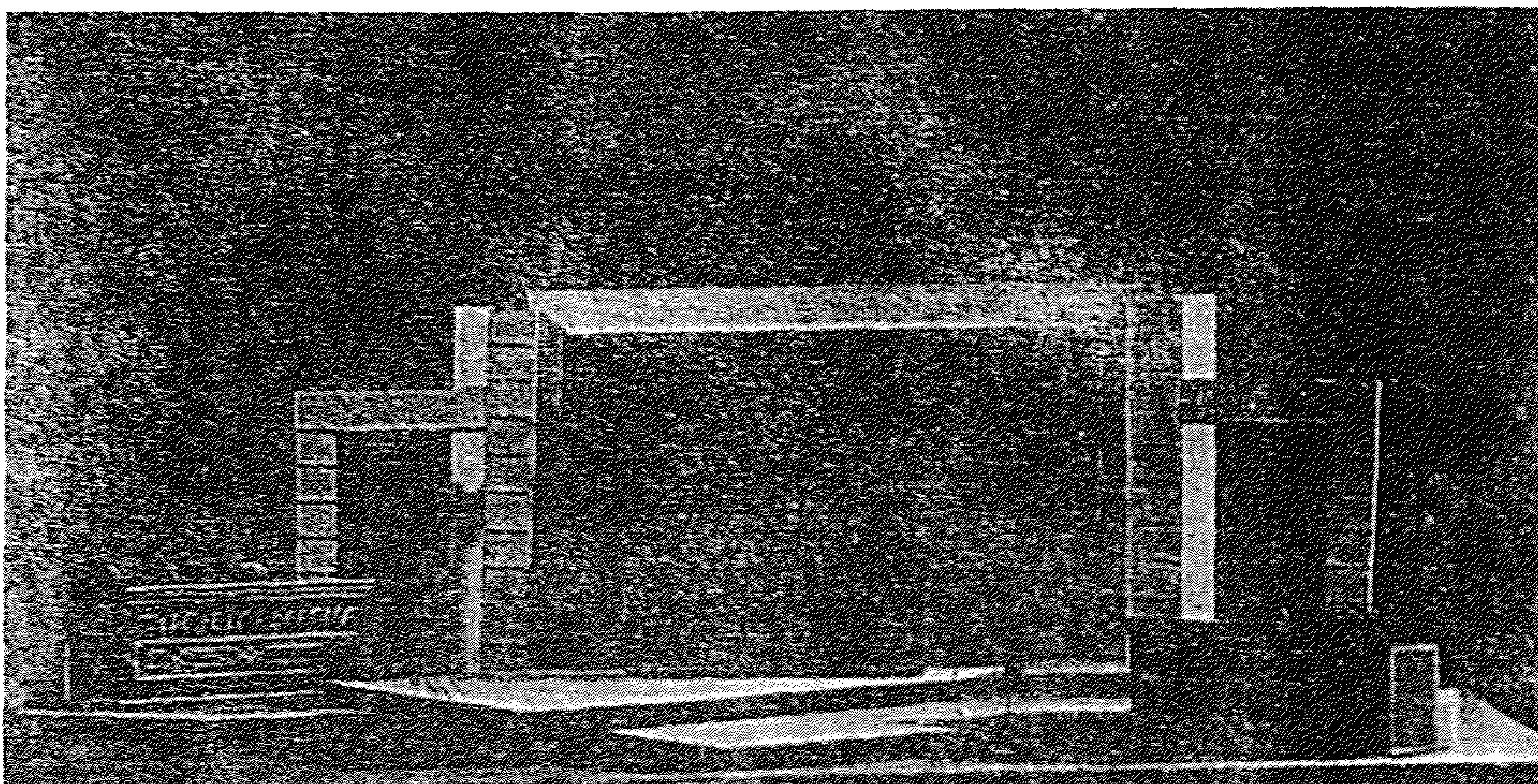
٢ - التشكيل فى ملابس شخصية بو عبدالله : شكل (٨٦)

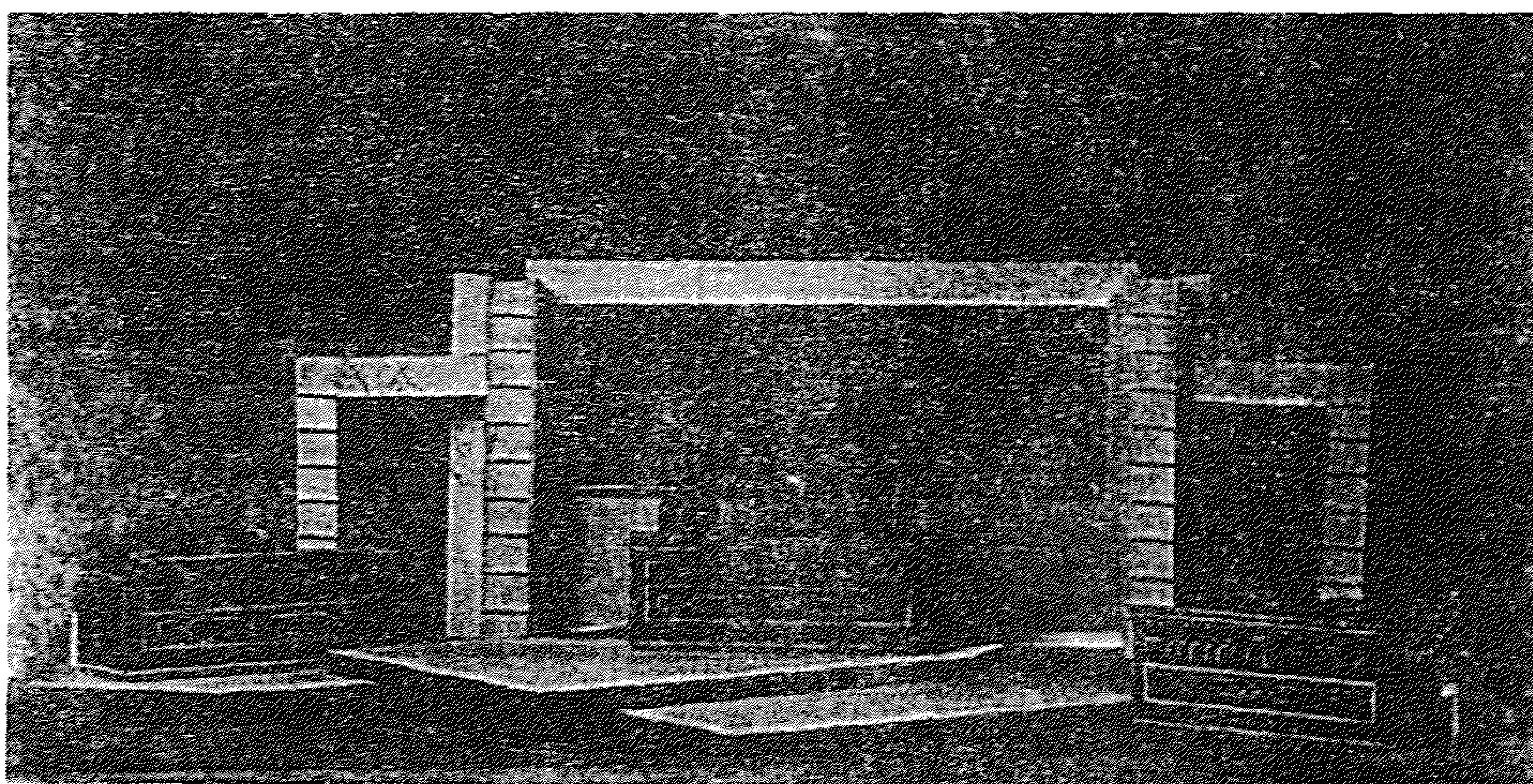
نموذج للرجل الثائر الذى يرفض التناقضات والاختلافات بين رجال الشعب والدولة ويدعوا إلى اليقظة لحماية هذا المجتمع وبالرغم من أنه من الفئة القادرة ماديًا إلا أنه يخلع عن نفسه ذلك فى سبيل توعية الناس من حوله وهو شخصية ملتزمة بالمجتمع وتقاليده مما يظهر ذلك على ملابسه التى تعبر عنه فهو يرتدى الدشداشة الكويتية التقليدية والغترة والعقال فى هندام واضح معبرًا عن قدرته الشخصية فى قيادة جموع الشعب فى التخلص من أسباب الاختلاف والتناقض ويحمل بو عبدالله على يده البشت دليلاً على أنه من الطبقة القادرة ماديًا كما يرتدى الحذاء الأسود لاستكمال هيئة شخصيته القوية . والمصمم يقترح إعطاء اللون الرمادى المائل للأزرق فى ملابس شخصية بو عبدالله للتعبير عن الشخصية المتزنة ولاستعمال الإضاءات الملونة دائمة على هذه الشخصية فى حركتها على خشبة المسرح فاللون الرمادى (الأزرق) أكثر الألوان تغيرًا وتعبيرًا عن ألوان الإضاءة المستخدمة ، وقد ترك الغترة والعقال بألوانها التقليدية لإظهار الارتباط بالمجتمع والبيئة أما ألوان البشت فقد اختار

المصمم اللون الأسود المذهب بالشرائط للدلالة على القدرة المالية والاقتصادية للشخصية وكذلك لوضوح اللون الأسود مع لون الدشداشة الرمادى وانسجام ألوانهما والتأكيد على الصفات العامة للشخصية .

٣ - التشكيل فى ملابس شخصية صياد السمك : شكل (٨٧)

نموذج من أفرد الشعب ، الطبقة العاملة فى مجال صيد الأسماك ويرتدى القميص القصير الأبيض وعلى الوسط ولأسفل يلتف الوزار ذات اللون الواحد مربوط على الوسط ويغطى رأسه بالغترة الملونة الملفوفة على الرأس بدون عقال كما يلاحظ أنه عارى القدمين ، والشخصية بهذا الشكل تعبر عن أفراد مهنة صائدى الأسماك ومستواهم الاجتماعى المتواضع والملابس المقترحة مستوحاة من الملابس التقليدية وأكثر قرباً لمفردات الملابس الشعبية لصائدى الأسماك فى البيئة الكويتية الخليجية .





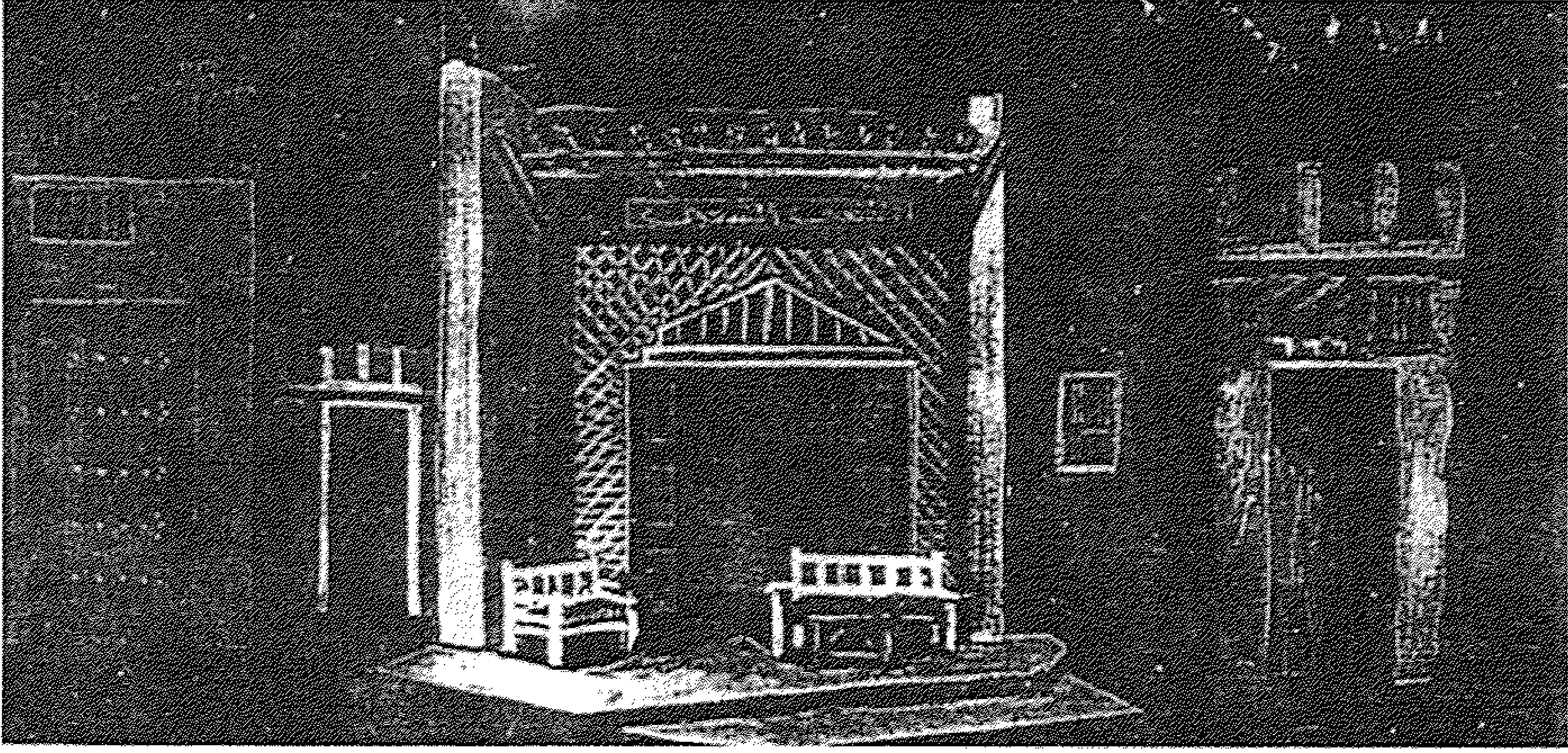
منظر مجلس

مسرحية حامى الديار

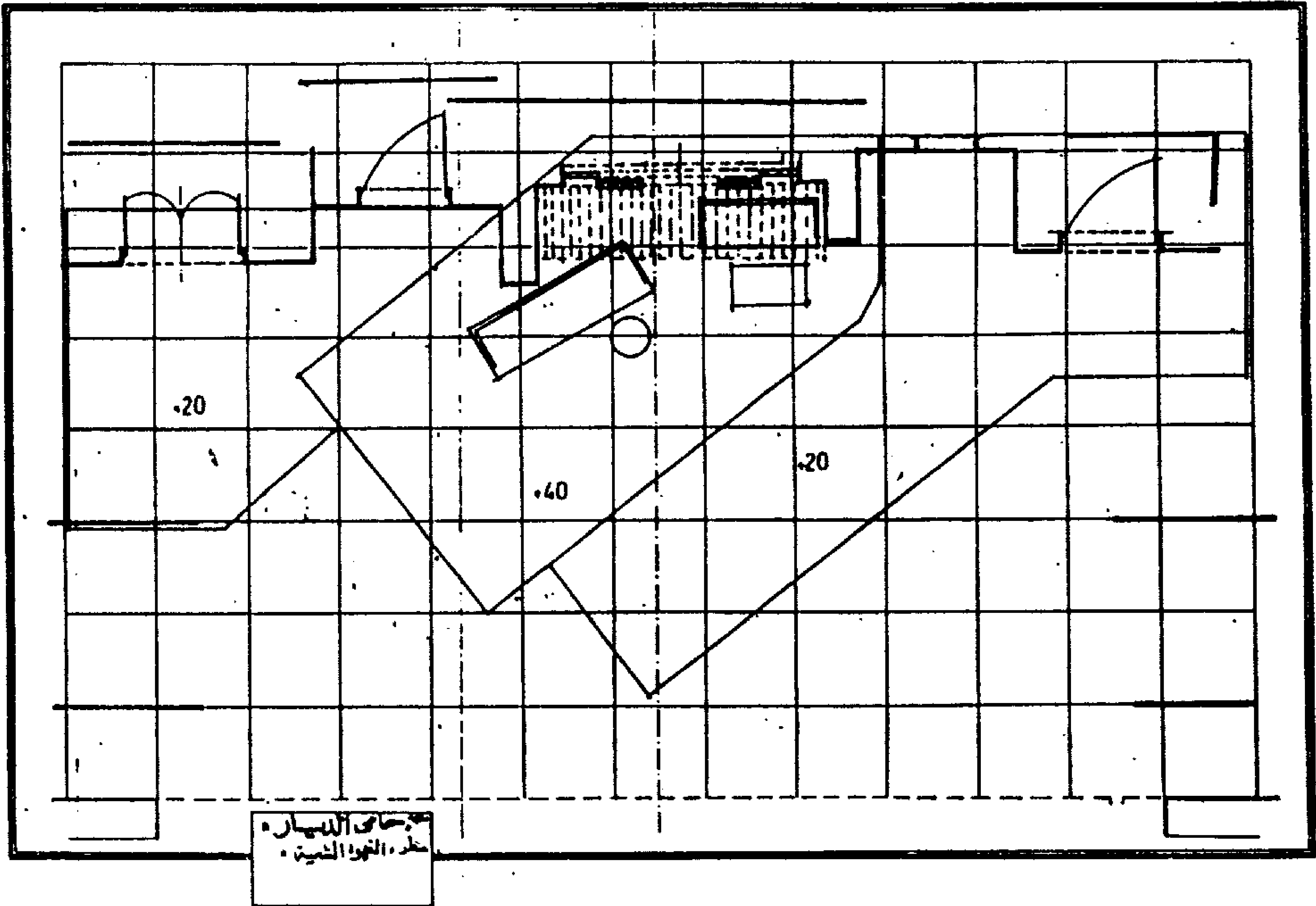
شكل (٨١) صور النموذج المجسم

٣ - الرسوم التطبيقية .

(أ) المناظر المسرحية المقترحة :



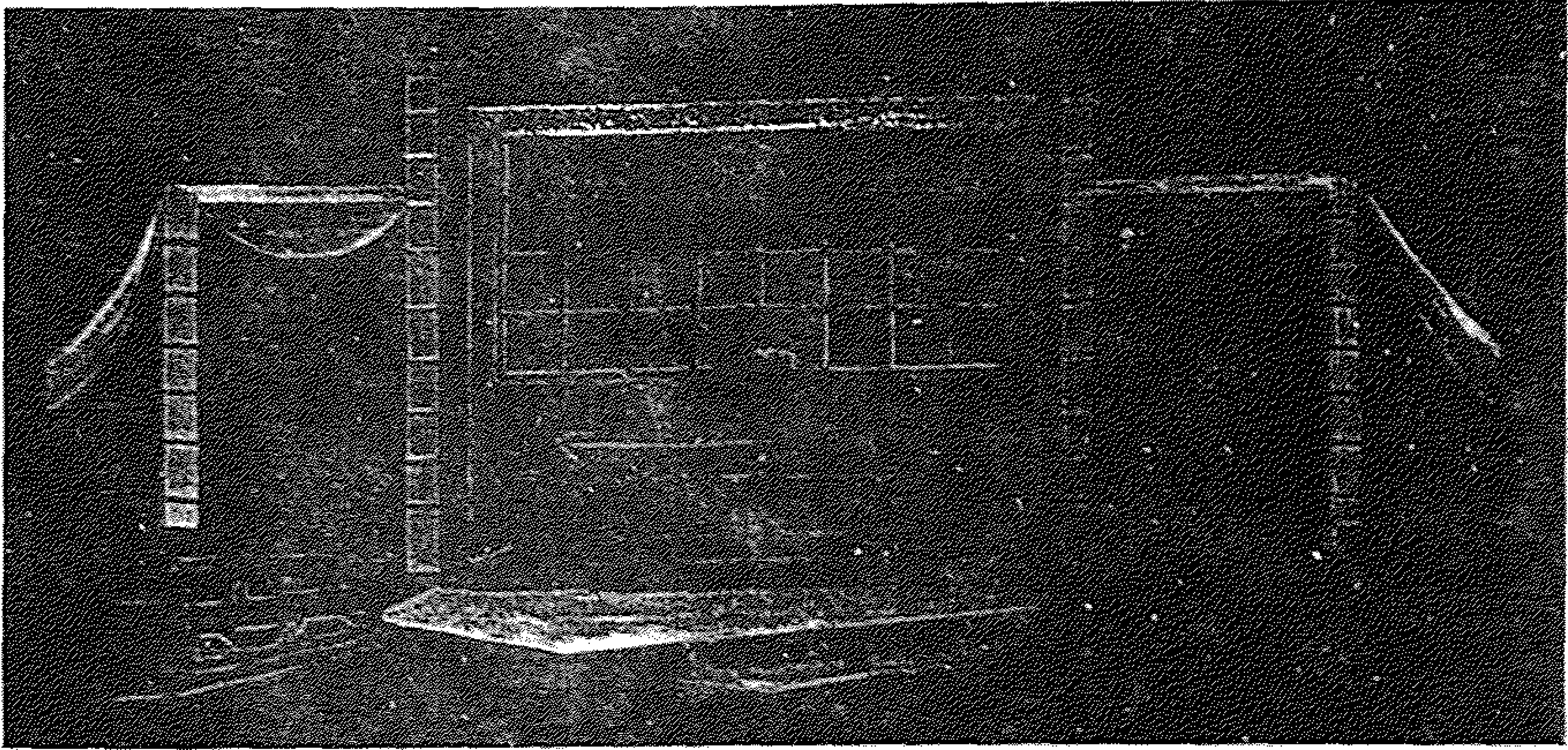
منظر المقهى الشعبى



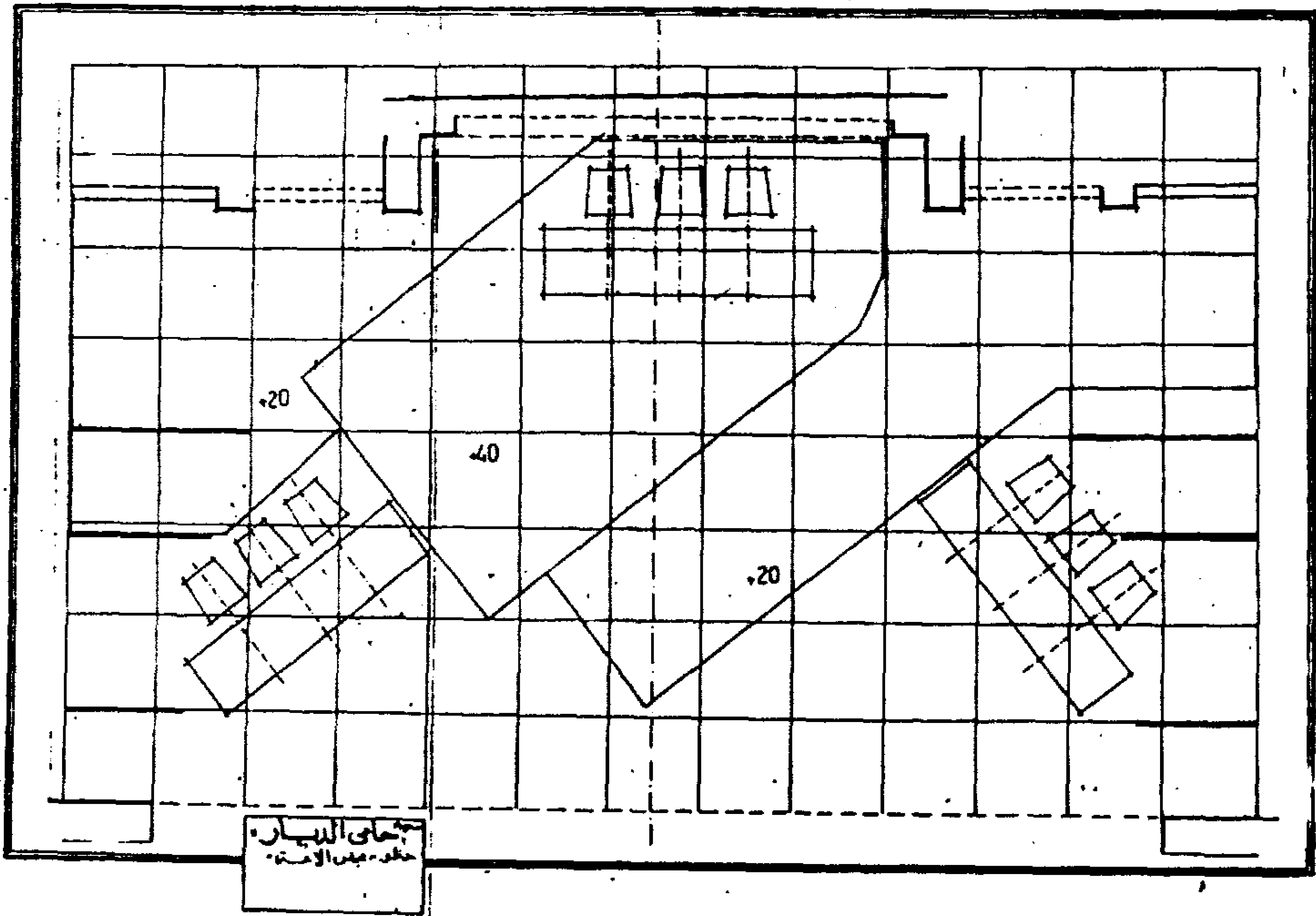
المسقط الأفقى للمنظر

مسرحية حامى الديار

شكل (٨٢) منظر المقهى الشعبى



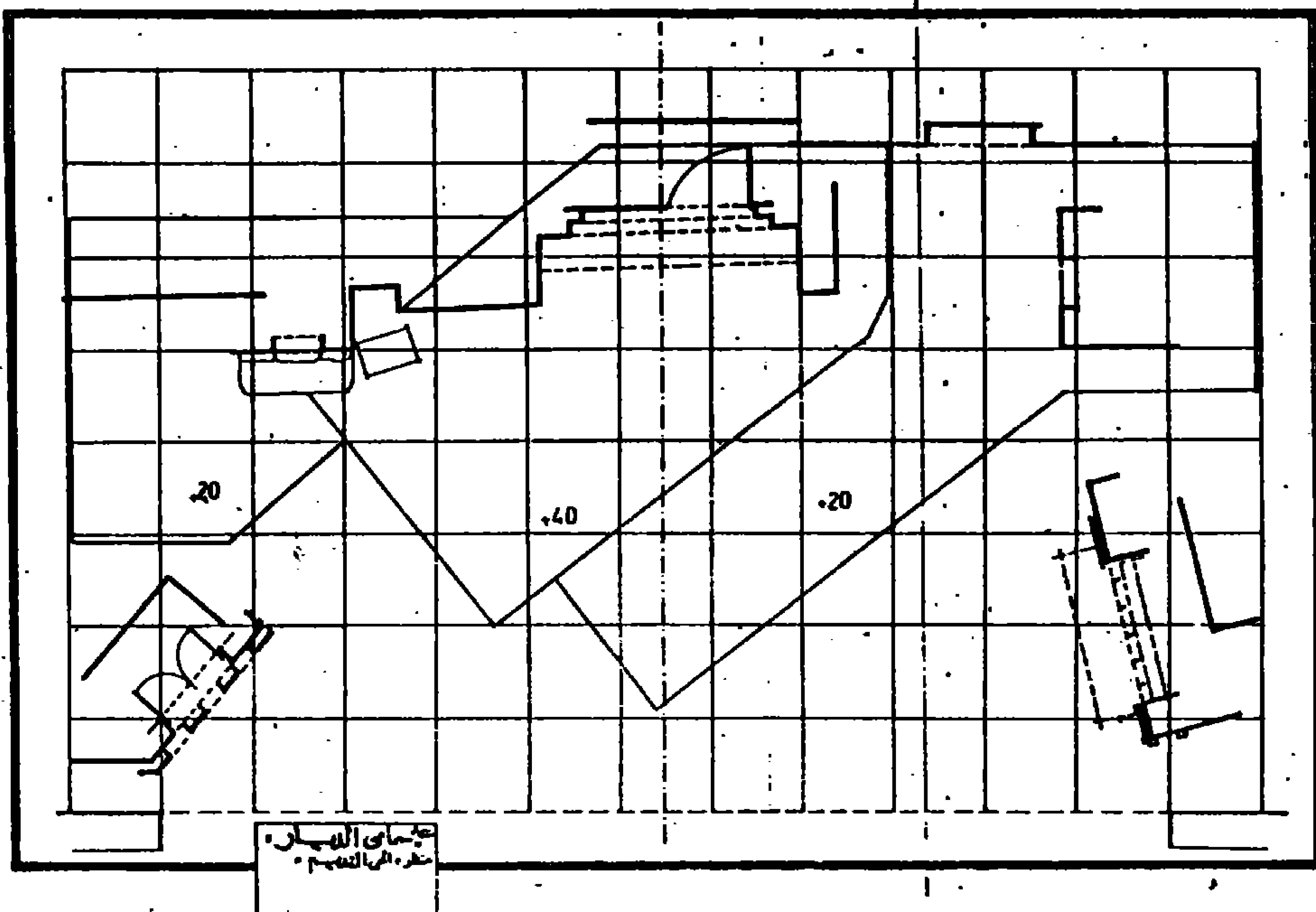
منظر مجلس الأمة



المسقط الأفقى للمنظر

مسرحية حامى الديار

شكل (٨٣) منظر مجلس الأمة

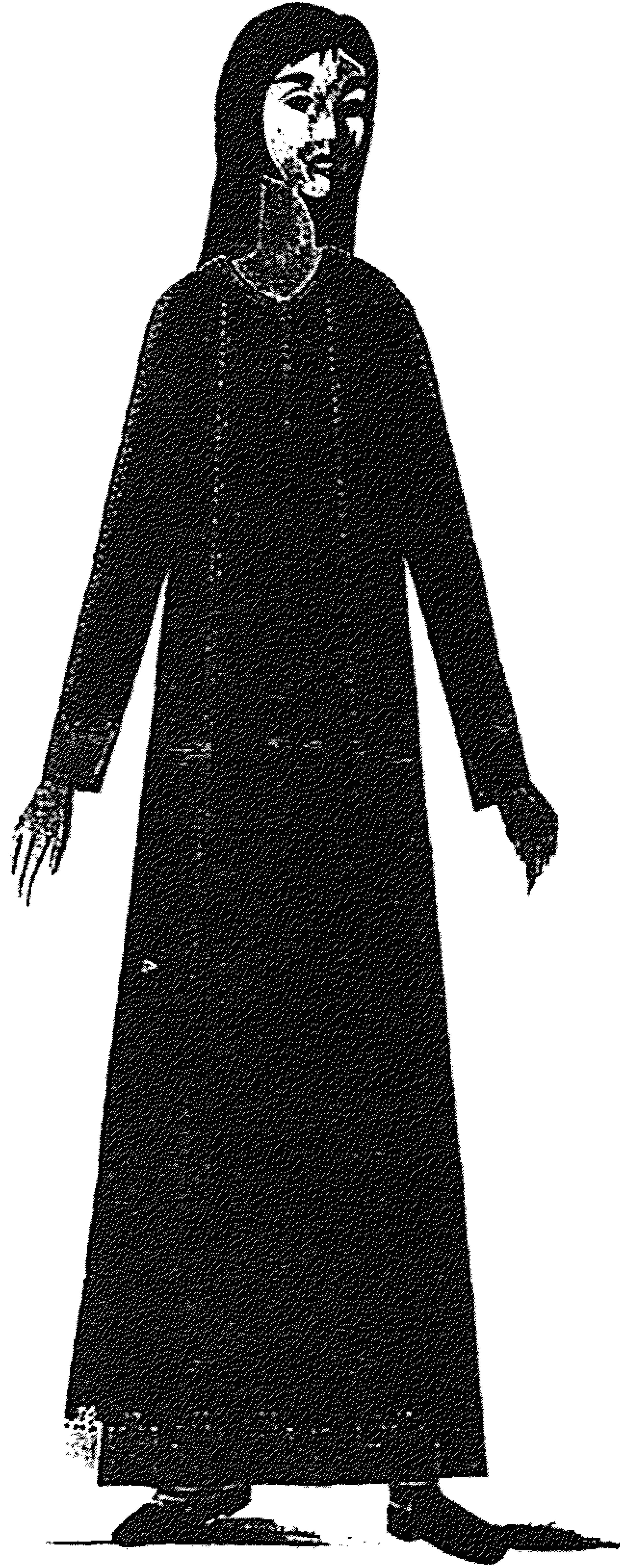


المسقط الأفقى للمنظر

مسرحية حامى الديار

شكل (٨٤) منظر الحى الكويتى

(ب) الملابس المسرحية المقترحة :



مسرحية حامى الديار

شكل (٨٥) الملابس المسرحية لشخصية بنت بو عبدالله



مسرحية حامى الديار

شكل (٨٦) الملابس المسرحية لشخصية بو عبدالله



مسرحية حامى الديار

شكل (٨٧) الملابس المسرحية لشخصية صياد السمك

الخاتمة

أ) النتائج :

يتمثل التراث الفنى للفنون الشعبية الخليجية فى عدة إبداعات تشكيلية ذات ملامح ، وصفات تراثية ، تتميز بها منطقة الخليج العربى .

وقد تناول الدارس ، تلك الإبداعات التشكيلية ، بالبحث والدراسة فى مجالات العمارة التقليدية بأنواعها ، وكذلك منتجات الصناعات ، والحرف اليدوية ، التى استخدمت داخل البيت الخليجى ، كما كانت الإبداعات التشكيلية واضحة المعالم فى الملابس الشعبية التراثية التى تؤكد ملامح الشخصية الخليجية ، كما يعتبر بيت الشَعْر أحد النماذج الشعبية التراثية ، التى تعتمد على نسيج السدو بزخارفه ونقوشاته وألوانه الخليجية المتميزه . وقد توصل الدارس إلى ما يأتى :

١ - من خلال أدوات البحث ، التى اتبعها الدارس من تجميع للوثائق المرجعية والمتاحة فى هذا الموضوع ، بالإضافة إلى الزيارات الميدانية لبعض مراكز الفنون ، والتوثيق الشعبى ، فى بعض دول الخليج ، ثم اللقاءات الشخصية مع العاملين ، والمهتمين بالمجالات الشعبية ، بالإضافة إلى الاستعانة بالكتب ، والمراجع ، والنشرات، والمجلات المتخصصة ، فى هذا المجال ، استطاع الدارس ، أن يحصل على أكبر قدر ممكن من المعلومات الموثقة قديماً للمنهج الوصفى ، الذى يقوم على تجميع أكبر قدر ممكن من الوثائق المصورة لموضوع البحث ، للوصول إلى الملامح العامة والصفات المميزة لهذا التراث الشعبى القديم .

٢ - من خلال المنهج التحليلى ، قام الدارس بالكشف عما تحتويه تلك الموروثات التشكيلية الخليجية ، من مضامين ومعان وذلك بإقامة التحليل التشكيلى للإبداعات التشكيلية ، لنماذج معمارية ، أو منتجات ، وصناعات يدوية ، وملابس متنوعة ، وغيرها من المؤثرات الشعبية التقليدية القديمة .

٣ - لقد أتاحت الدراسة للدارس ، الوصول إلى نتائج مختلفة ومتنوعة من شأنها أن تجيب على التساؤلات المطروحة فى المشكلة البحثية ، التى قام عليها البحث ، كما أن هذه النتائج تدعم ما فرضه الدارس من قبل فى أن للفنون التشكيلية الشعبية بالخليج صفات ومميزات خاصة يمكن الاستفادة بها فى تصميم المناظر ، والملابس المسرحية ، وفق أسس ومعايير تخضع هذه الموروثات للفنون الحديثة . كما أن دراسة الفنون الشعبية الخليجية ، قد مكنت الدارس فى إيجاد معادل تشكيلى مرئى على خشبة المسرح من خلال نصوص مسرحية خليجية ، تم التطبيق عليها فى التشكيل والتصميم المسرحى للمناظر ، والملابس ، من خلال الملامح والصفات الخاصة بتلك الموروثات التشكيلية الشعبية الخليجية ، سواء فى مجالات العمارة ، أو منتجات الحرف اليدوية ، أو الملابس الشعبية التقليدية .

٤ - الدراسة الخاصة بالملابس الشعبية الخليجية ، قد أكدت أنها نتاج تعاليم الدين الإسلامى ، وفنونه فكانت زخارف الملابس ونقوشاتها متأثرة بالزخارف الإسلامية المعروفة ، كما ظهرت التشكيلات المختلفة ، من هذه الملابس مرتبطة بتعاليم الدين الإسلامى ، وخاصة فى ظهور أغطية الرأس والوجه للسيدات .

٥ - يعتبر بيت الشَعْر ، نموذجًا واضحًا لمتطلبات الحياة البدوية الخليجية ، فهو مؤسس على قطاعات من نسيج السدو ، الذى يعتبر من أهم الحرف اليدوية للنساء ، ويحمل العديد من الملامح والصفات الشعبية المتميزة للمنطقة .

٦ - بالرغم من اهتمام الفنان التشكيلى ، للأساليب المعاصرة فى الفنون التشكيلية ، إلا أنه لم ينفصل عن مجتمعه ، فبعد أن ظل واقعياً فى الفترة الأولى ، من ممارسة الفن التشكيلى ، استطاع أن يمارس المدارس الحديثة مثل التعبيرية ، والتأثيرية ، والسيريالية ، بعد أن استلهم المواضيع البيئية وعبر عنها بتلك الأساليب ، فحافظ بذلك على شخصيته وارتباطه بالمجتمع من حوله بل عبر عن قضاياه بصورة معاصرة .

٧ - أثبت النشاط المسرحى ، فى دول مجلس التعاون الخليجى ، على مر السنوات ، أن المسرحيين الخليجيين ، قد عبروا عن همومهم الاجتماعية ، والسياسية ، وكانوا أكثر صدقًا فى عرض قضاياهم فى أعمال درامية ، مما ساعد على التعبير التشكيلى ، عن هذه الأعمال من مناظر ، وملابس مسرحية ، مستلهمين التراث الشعبى الموروث ، من الإبداعات التشكيلية القديمة .

٨ – وبعد أن توصل الدارس إلى هذه الملامح خلال أبواب البحث ، أمكنه الدخول إلى مرحلة التطبيق ، لقياس مدى صلاحية هذه الملامح ، فى الاستفادة منها فى اقتراح إبداعات تشكيلية ، على خشبة المسرح . فقد احتوى الجزء التطبيقى ثلاثة أعمال مسرحية ، قام الدارس باقتراح تصميمات لمناظرها المسرحية ، وملابس شخصياتها ، معتمداً على ما تم استخلاصه من ملامح مميزة للفنون الشعبية الخليجية ومستلهماً عناصر ملامحها وليحدد إمكانية أن تكون هذه الملامح ، أساساً لإبداعات تشكيلية فى مجال تصميم المناظر ، والملابس المسرحية ، ومن خلال التطبيق ، أمكن للدارس التعامل مع تلك الملامح المستلهمة وصياغتها مسرحيًا بالتشكيل المناسب للنصوص المختارة ، وقد أظهر الدارس ، فى التفسير التشكيلى للمناظر ، والملابس ، إلى أى مدى استطاع أن يقترب ويستلهم من التراث الشعبى ، عناصره فى التشكيل المسرحى ، وبذلك استطاع أن يؤكد على أن التراث الشعبى القديم ، بمنطقة الخليج ، يعتبر منبعاً من منابع إبداعات التشكيل على خشبة المسرح .

ويرى الدارس أن استلهام مصمم المناظر والملابس المسرحية من منابع التراث الشعبى الخليجى لابد وأن يخضع إلى الآتى :

١ – عدم النقل الحرفى عن التراث .

٢ – إخضاع المستلهمات التى يراها مصمم المناظر والملابس المسرحية إلى الجو الدرامى للعمل المسرحى .

٣ – أن يراعى عنصرى المبالغة والحذف لكافة الوحدات التى يرى المصمم الاستعانة بها ، وما يتفق مع ميكانيكية الرؤية البصرية للمشاهدين .

٤ – إضافة المؤثرات الضوئية التى تتناسب مع أحداث المسرحية الأمر الذى قد يضيف بعداً دراميًا قلّ أن يوجد فى الطبيعة .

٥ – لا يشترط أن تكون المهمات والمكملات اللازمة للمنظر مثل تلك المعروفة فى التراث الخليجى ، وإنما تحمل فقط صفاتها وأشكالها .

٦ – قد تختلف الخامات المكونة للملابس المسرحية عن مثيلاتها فى الطبيعة ولكنها تتفق معها فى الهيئة العامة وأيضًا بما يتفق مع أبعاد الشخصية المطلوبة إبرازها مسرحيًا .

٧ – ألاّ يطغى طعم وعمق التراث الشعبى الخليجى على ما عداه من القيم الدرامية بل يكون متوازناً مع كافة عناصر العمل المسرحى .

٨ – إن التبسيط والإيجاز والإيحاء والرمز من عوامل نجاح المنظر المسرحى المستلهم من التراث .

٩ – مراعاة قلة التكاليف مع الحفاظ على روح التراث .

١٠– إعطاء الطابع المحلىّ الخاص بكل بيئة خليجية على اختلاف جغرافيتها مما يُثرى ويُنوع أعمال المصمم وبالتالى المسرح والمسرحية .

التوصيات

يرى الدارس بعضاً من التوصيات لاستمرار الاهتمام بدراسة الفنون الشعبية الخليجية ، وإبداعاتها التشكيلية المختلفة .

ويقترح الآتى :

١ – استمرار الدراسات المختصصة بالبحث والتوثيق فى مجالات الفنون الشعبية التقليدية الموروثة ، كل على حدة ، للمساهمة والمحافظة على هذه الموروثات بملامحها وعناصرها المكونة لها .

٢ – الاهتمام بالدراسات المحلية بدول مجلس التعاون للبحث فى الفن الشعبى وتقاليده فى كل دولة على حدة لتأصيل الفروق الجمالية بين دول المنطقة .

٣ – عقد المسابقات الأدبية والفنية والتشكيلية ، التى تساهم فى الحفاظ على التراث وتأصيل روافده .

٤ – التسجيل المرئى لكل التفاصيل ، للحفاظ على الملامح بكل عناصر تكوينها .

٥ – الاهتمام بالتراث القومى فى المقررات الدراسية فى مراحل التعليم المختلفة على تواجد التراث بأشكاله وإبداعاته .

٦ – التوسع فى إنشاء المعاهد والمراكز المتخصصة ، والتى تهتم بتوثيق التراث والفنون الشعبية .

٧ – إنشاء الدراسات العليا ، فى مجال دراسة التراث الفنى الشعبى القديم فى مختلف إبداعاته .

٨ – دعم المجالات المتخصصة فى مجال الفنون الشعبية التقليدية بمنطقة الخليج .

٩ – تبادل المعارف والمعلومات ، بين مراكز الفنون بدول العالم ، للاطلاع على أحدث أساليب المحافظة على التراث القديم واستلهام عناصره التشكيلية .

١٠– إنشاء الأقسام المتخصصة فى المتاحف العلمية ، تهتم بالموروثات الشعبية القديمة بالتوثيق والحفظ .

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

رقم الإيداع ١٧٦٦٦ / ٢٠٠٢

المجلس الأعلى للثقافة
١ شارع الجبلاية ، دار الأوبرا ، القاهرة
الرقم البريدى : ١١٢١١
تليفون : ٧٢٥٢٣٩٦
فاكس : ٧٣٥٨٠٨٤
بريد إلكترونى

egypt council @ yahoo.com



تصميم الغلاف للفنان
عدلى رزق الله

الأبحاث:

زهير العطية / نبيل خالد أبو على / كمال الدين حسين / عادل العليمى / شرف الدين الأمين عبد السلام / سليمان يحيى محمد / عبد الإله عبد القادر / محمد بكر البوجى / زكى محمود العلية / عبدالله بن إبراهيم العمير / إبراهيم عيسى الصالح .